Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

https://archive.org/details/anwendungderkunt00lief

B O S T O N   U N I V E R S I T Y

GRADUATE SCHOOL

Dissertation

ANWENDUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFE HEINRICH WÖLFFLINS AUF DAS DEUTSCHE DRAMA

von

Elsa Thusnelda Liefeld

(B.A., Freiburg i.B., Deutschland, 1914; M.A., Bern, Schweiz, 1935)

submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

1941

v504

PhD
1941
li
copy 1

APPROVED

by

First Reader. Bailey
Professor of Germanic and Fine Arts.

Second Reader. Edgar S. Brightman
Professor of Philosophy

ANWENDUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFE

HEINRICH WÖLFFLINS AUF DAS DEUTSCHE DRAMA

Seite

E I N L E I T U N G 1

H A U P T T E I L 5

A.HEINRICH WÖLFFLINS GRUNDBEGRIFFE 5

Die fünf Begriffspaare 7

Das Lineare und das Malerische
Fläche und Tiefe
Geschlossene Form und offene Form
Vielheit und Einheit
Klarheit und Unklarheit

Periodizität der Entwicklung 11

Nationale Charaktere 12

B.ANWENDUNG DER GRUNDBEGRIFFE AUF DAS DRAMA 13

Das 16. und 17.Jahrhundert, eine Gegenüberstellung 15

I.Von Renaissance zu Barock 19

Dramentitel 20

1.Vergleich 25

Burkard Waldis: Vam verlorn Szohn
Heinrich Julius: Von einem vngeratenen Sohn

2.Vergleich 46

Paul Rebhun: Susanna
Heinrich Julius: Susanna

3.Vergleich 73

Paul Rebhun: Die Hochzeit zu Cana
Nicodemus Frischlin: Die Hochzeit zu Kana

Ueber Belehrungen 82

Seite

Ueber das gegenseitige Verhältnis der Menschen 96

II. Barock 124

1. Vergleich 125

Heinrich Julius: Vincentius Ladislaus
Andreas Gryphius: Horribilicribrifax

2. Andreas Gryphius: Tragödien 143

Leo Armenius
Catharina von Georgien
Carolus Stuardus
Cardenio und Celinde
Papinianus

3. Lohenstein: Sophonisbe 164

Ueber Aufführungen in Renaissance und Barock 169

C. WEITERFUEHRUNG 174

1. Periodizität der Entwicklung 174

2. Nationaler und individueller Stil 183

3. Gedanken zum Gegensatz klassisch und barock 186

S C H L U S S 191

ABRISS, DEUTSCH 193

ABSTRACT, ENGLISH 202

LITERATURVERZEICHNIS 211

LEBENSLAUF 215

ANWENDUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFE

HEINRICH WÖLFFLINS AUF DAS DEUTSCHE DRAMA

E I N L E I T U N G

In einer Festschrift, die Heinrich Wölfflin zum 21.Juni 1924, seinem 60.Geburtstage, von Freunden und Schülern überreicht wurde, ist seinem Wirken folgender Tribut gezollt:

> Sie sind der Schöpfer einer geistigen Disziplin, die getragen von ihrem sprachlichen Gestaltungsvermögen und der Frische Ihres sinnlichen Erlebens die gegenseitige Verständigung über künstlerische Dinge erstaunlich gefördert hat und eine Kritik der kunsthistorischen Urteilskraft in sich einschloss, die nicht nur für das Fach im engeren Sinne, sondern für die Geisteswissenschaft überhaupt vorbildlich und fruchtbar wurde. In dieser Betätigung als Sprachbildner und Begriffsbildner formten Sie sich eine Welt, in der Phantastisches und Rationales, Kunst und Wissenschaft in freiem Gleichgewicht ordnend sich begegnen.

Diese Worte charakterisieren das gesamte Lebenswerk Heinrich Wölfflins, von der Jugendschrift "Renaissance und Barock"(1888) bis zu dem reifen Werke des hervorragenden Kunsthistorikers "Italien und das deutsche Formgefühl"(1931), das eine wie eine Hinleitung, das andere die Vertiefung und Ergänzung des Werkes, das wie im Brennpunkte dasteht:"Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" (1915).

Nicht um eine Tatsachenforschung handelt es sich ihm, sondern um eine begriffliche Forschung, nicht um "eine

Kunstgeschichte, die nur von einzelnen Künstlern erzählt" (1), sondern um eine Kunstgeschichte, " wo man Schritt für Schritt die Entstehung des modernen Sehens verfolgen kann " (2).

Unserem heutigen künstlerischen Sehen, sagt er, fehlt die strenge und begrenzte Einheitlichkeit der Schau, wie sie früheren Zeiten eignete. Wenn diese moderne " Vielfältig= keit der Sehformen" auch auf einer grösseren Weitherzigkeit beruhen mag, so bedeutet sie doch andererseits eine sehr starke Einbusse an Kraft; und Wölfflin betrachtet es als

> eine schöne Aufgabe der wissenschaftlichen Kunst= geschichte, wenigstens den Begriff eines derartigen einheitlichen Sehens lebendig zu erhalten, das ver= wirrende Durcheinander zu überwinden und das Auge in ein festes und klares Verhältnis zur Sichtbarkeit zu bringen (3).

Es geht also um die Aufstellung von Masstäben,"an denen man die geschichtlichen Wandlungen (und die nationalen Typen) genauer bestimmen kann" (4), zu deren Erforschung, wie der Titel besagt, nur "Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst" behandelt wird. Den ganzen Verlauf der neueren Kunst sieht Heinrich Wölfflin " den zwei Begriffen Klassik und Barock untergeordnet" (5), welch jedes eine " Einheitlichkeit der Sehformen" ausdrückt, die zur Vielfältigkeit heutiger künstlerischer Schau in grossem Gegensatze steht. Wenngleich

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe, Vorwort zur I.Auflage.
2. Ibid., Vorwort zur I.Auflage.
3. Ibid., Vorwort zur I.Auflage.
4. Ibid., Vorwort zur V.Auflage, S.IX.
5. Ibid., Vorwort zur I.Auflage.

Kunstgeschichte, die nur von einzelnen Künstlern erzählt" (
sondern um eine Kunstgeschichte, " wo man Schritt für Schri
die Entstehung des modernen Sehens verfolgen kann " (1).

Unserem heutigen künstlerischen Sehen, sagt er,
fehlt die strenge und begrenzte Einheitlichkeit der Formen,
die früheren Zeiten eignete. Wenn diese moderne " Vielfälti
keit der Sehformen" auch auf einer grösseren Weitherzigkeit
beruhen mag, so bedeutet sie doch andererseits eine sehr
starke Einbusse an Kraft; und Wölfflin betrachtet es als

> eine nahe Aufgabe der wissenschaftlichen Kunst-
> geschichte, wenigstens den Begriff einer derartig
> einheitlichen Sehens lebendig zu erhalten, das ve
> wirrende Durcheinander zu übersehen und das Auge
> ein festes und klares Verhältnis zur Sichtbarkeit
> zu bringen (3).

So geht also um die Aufstellung von Begriffen, "m
denen man die geschichtlichen Wandlungen (und die nationale
Typen) genauer bestimmen kann" (4), um deren Erforschung, wi
der Titel besagt, nur "das Problem der Stilentwicklung in de
neueren Kunst" behandelt wird. Den ganzen Verlauf der neuere
Kunst sieht Heinrich Wölfflin " den zwei Begriffen Klassik u
Barock untergeordnet" (5), welch jeder eine " Einheitlichkei
der Sehformen" ausdrückt, die der Vielfältigkeit heutiger
künstlerischer Sehen in grossem Gegensatze steht. Gleichzeit

---

1. Wölfflin, Grundbegriffe, Vorwort zur 1.Auflage.
2. Ibid., Vorwort zur 1.Auflage.
3. Ibid., Vorwort zur 1.Auflage.
4. Ibid., Vorwort zur 7.Auflage, S.XI.
5. Ibid., Vorwort zur 1.Auflage.

der Verfasser sich auf die Analyse des einen Falles beschränkt, so ist er doch überzeugt, " dass sich die gleichen Begriffe auch für andere Zeitalter als brauchbar erweisen würden " (1), ja, er rechnet mit der Möglichkeit einer Periodizität der Entwicklung.

Die vorliegende Arbeit, nun, versucht, Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe auf ein Gebiet der Literatur anzuwenden, um auch hier durch entsprechende Untersuchungen auf ähnliche Weise Grund und Wesen der Wandlungen aufzudecken. Dass solche Betrachtungsart auch in der Dichtkunst nicht nur möglich, sondern auch ausserordentlich fruchtbar und berei=chernd sein kann, das dürfte ein Werk von der Grösse und Tiefe der " Deutschen Klassik und Romantik" beweisen. Fritz Strich berücksichtigt hier die beiden Epochen der deutschen Literatur=geschichte, die naturgemäss den kunstgeschichtlichen Perioden der Klassik (Renaissance) und des Barock entsprechen. Hier wie dort wird das gesamte Kunstgebiet einer bestimmten Zeit zur Untersuchung herangezogen: bei Wölfflin Zeichnung und Malerei, Ornamentik, Plastik und Architektur, bei Strich die Lyrik, Epik und Dramatik. Die gegenwärtige Arbeit, jedoch, stellt sich ihre Aufgabe enger begrenzt: es soll nur das deutsche Drama herangezogen werden. Dies wird untersucht in Bezug auf zwei einander folgende aber scheinbar entgegenge=

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe, Vorwort zur I.Auflage, S.VI.

setzte Epochen: das 16. und das 17. Jahrhundert. Die Möglich=keit der Periodizität der Entwicklung wird gestreift durch einen kurzen Ueberblick über die für die Stiluntersuchung in der deutschen Literaturgeschichte sich ergebenden drei Gegensatzpaare:

Renaissance, Humanismus, Reformation -- Barock,
Klassizismus, Aufklärung, -- Sturm und Drang,
Klassik, -- Romantik.

H A U P T T E I L .

A. HEINRICH WÖLFFLINS GRUNDBEGRIFFE.

Wölfflins Untersuchungen " sind hervorgegangen aus dem Bedürfnis, der kunsthistorischen Charakteristik eine fe= stere Basis zu geben; nicht dem Werturteil..., sondern der Stilcharakteristik" (1), und er nennt sein Werk direkt " Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst." Stil ist ihm Ausdruck: Ausdruck des Temperamentes einer Persönlichkeit, der Stimmung einer ganzen Zeit, oder des Wesens einer Rasse. Diesen Stil in all seinen Möglichkeiten, in den Bedingungen, die ihn formen, und vor allem in seiner Darstellungsart, trachtet Wölfflin aufzudecken.

Für ihn sind die"optischen" Grundlagen, die ein Künstler vorfindet, wesentlich für dessen Ausdrucksmöglich= keiten, denn " auch die originellste Begabung kann nicht über gewisse Grenzen hinauskommen, die ihr durch das Datum der Geburt gesetzt sind;... gewisse Gedanken können erst auf gewissen Stufen der Entwicklung gedacht werden."(2). So er= klärt es sich auch, dass ein Raffael und ein französischer Klassizist, trotzdem sie eine ähnliche Absicht verfolgen mögen, doch zu anderen Resultaten gelangen müssen. Dieser Wechsel ist nichts Willkürliches, sondern nach Wölfflin ent=

1.Wölfflin: Grundbegriffe, Vorwort zur VI.Auflage, S.IX.
2.Ibid., S.XI.

wickelt sich das anschauliche Vorstellen,-- und somit auch die Formöglichkeit,-- gesetzmässig, allerdings mit den "mannigfaltigsten Brechungen, Hemmungen und Umbildungen" (1). Innerhalb dieser grossen Gesamtentwicklung gibt es wiederum in sich geschlossene Sonderentwicklungen, die natürlich zum Teil auf früheren fussen, so dass eine neue Periode manches aus dem Stil einer älteren übernimmt.

Neben diesem Zeitstile gibt es aber auch einen Nationalstil: von Natur aus haben verschiedene Rassen eine verschiedene optische Grundstimmung, die ihren Ausdruck in der Art der Auffassung und Wiedergabe ihrer Kunstwerke findet. Wenn aber bei dem gleichen Volke, und sogar zur gleichen Zeit, zwei ganz verschiedene Vorstellungstypen vorkommen,-- was in Deutschland ganz besonders auffallend sein soll,-- so handelt es sich hier offenbar um ein eigen eingestelltes persönliches Temperament, das sich seinen individuellen Stil schafft. Nun verschwindet aber, aus historischer Ferne betrachtet, so manches Trennende, und Zeitgenossen lassen sich erkennen als Vertreter ihrer Generation, ebenso wie Künstler einer gleichen Rasse in verschiedenen Epochen wirkend ihre Volkszugehörigkeit nicht verleugnen können.

Es geht also im Grunde um etwas, das jenseits von Individuum, Gemeinschaft oder Zeit liegt, das immer und über=

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe,

all zu finden ist: um zwei entgegengesetzte Lebensauffassungen. Am deutlichsten sieht Wölfflin diese in der neueren Kunst aus=gedrückt im Stil der Renaissance und in dem des Barock. Um das "Warum?" dieser Gegensätze und des Wandels der ersteren in die letztere Stilepoche zu ergründen, vergleicht Wölfflin den fertigen Typus, -- sofern man bei dem ständigen Wandel alles Geschichtlichen von " fertig" sprechen kann, -- der einen Stil=einheit mit dem der anderen und zieht als die " eigentlichen Schrittmacher" die bedeutendsten Werke jener Perioden heran, die er unter dem Gesichtspunkte von fünf Begriffspaaren untersucht:

1. Die Entwicklung geht vom Linearen zum Malerischen. Der Grundunterschied dieser zwei Auffassungen liegt darin, dass die lineare Darstellung die Dinge gibt, wie sie sind, die malerische so, wie sie zu sein scheinen. Die Linie ist einer=seits die " Führerin des Auges", die "Grenze der Dinge", an=dererseits ist sie entwertet, sodass die Fläche zersetzt wird und die Erscheinung ins Unbegrenzte hinüberspielt; der ruhig-klaren tektonischen Grundform gegenüber steht eine " Grund=form in möglichst vielen und verschiedenartigen Bildern". Es handelt sich um den Kontrast zwischen " Tastbild und Sehbild", zwischen objektiver und subjektiver Einstellung, kurz: um die " Kunst des Seins" und die " Kunst des Scheins".

2. Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften entspricht der Entwertung der Linie, Das Flächenhafte und Ne=beneinander der Dinge weicht einer Bindung " im Sinne des Vor=

und Rückwärts", wobei die Tiefenwirkung durch verschiedene Stilmittel und durch Wechsel der Standpunkte hervorgehoben werden kann. Auch hier handelt es sich nicht um einen qualitativen Unterschied, sondern um ein grundsätzlich neues Bild der Schönheit.

3. <u>Geschlossene und offene Form</u>: Obwohl jedes Kunstwerk " ein in sich geschlossenes Ganzes" darstellt, so kann man doch für das 16.Jahrhundert einen streng tektonischen, für das 17.Jahrhundert einen aufgelösten, atektonischen Stil feststellen. Es handelt sich also um symmetrische Anordnung oder Gleichgewichtsverschiebung; um klare Gesetzmässigkeit oder scheinbare Regellosigkeit; um Ausgleichung oder Spannung in der Verteilung von Licht und Farbe; um das Ideal der Schönheit ausgedrückt im Ruhenden, Begrenzten, für sich Bestehenden oder im Bewegten, Flüchtigen, Unbegrenzten.

4. <u>Vielheit und Einheit</u>. Die " vielheitliche Einheit"der Klassik bedeutet die Koordination der einzelnen Teile, die bei aller harmonischen Einfügung in das Ganze doch ihre Selbständigkeit bewahren, im Vergleich zu der absoluten Einheit des Barock, die die Subordination der einzelnen Elemente zugunsten eines einzigen Motives verlangt. Diese beiden Typen stehen wiederum als gleichwertig nebeneinander.

5. <u>Klarheit und Unklarheit.</u> Der Renaissancekünstler sieht die Schönheit in der unbedingt fassbaren Formerscheinung, in der Offenbarung absoluter Klarheit; aber diese gerade meidet der Barock als etwas Unnatürliches. Im Geheimnisvollen

und Irrationalen liegt für den Barockkünstler der Reiz, er sucht, ganz bewusst, das Unklare als Ausdruck des wirklichen Lebens, das seine Szenen auch nicht geordnet und übersichtlich gruppiert, wo das Zufällige und Momentane meist deutlicher hervortritt, als das Gesetzmässige und Bleibende. Wiederum liegt hier der Unterschied nicht im Werte, sondern in der an= deren Einstellung zur Welt.

Diese fünf Begriffspaare bedingen sich bis zu einem gewissen Grade gegenseitig und könnten " wohl als fünf verschie= dene Ansichten ein und derselben Sache" bezeichnet werden. Doch sind diese fünf Kategorien nur Formen, sie müssen darum " an sich ausdruckslos" sein. Die Kunstwerke verschiedener Epochen reden eine verschiedene Sprache, und diese darf " nicht rein stimmungsgemäss" interpretiert werden. Es handelt sich einzig um eine andere Lebensauffassung:

> für die klassische Anschauung liegt das Wesentliche in der festen und bleibenden Gestalt, die mit höch= ster Bestimmtheit und allseitiger Deutlichkeit be= zeichnet wird. (1)

> Für die malerische Anschauung liegt Reiz und Garan= tie des Lebens in der Bewegung. (2)

> Der Zentralbegriff der italienischen Renaissance ist der Begriff der vollkommenen Proportion...Diese Zeit hat versucht, das Bild der in sich ruhenden V Vollkommenheit zu gewinnen. Jede Form zu abgeschlos= senem Dasein herausgebildet, frei in den Gelenken; lauter selbständig atmende Teile... es sind lauter Gestaltungen, die den Menschen ein in sich befrie= digtes Dasein finden lassen, über menschliches Mass

---

1.Wölfflin:Grundbegriffe,S.244
2.Ibid.,

> hinausgehend, aber der Phantasie noch immer zugänglich. Mit unendlichem Wohlgefühl empfindet der Sinn diese Kunst als Bild eines erhöhten freien Daseins, an dem ihm teilzunehmen vergönnt ist. (1)
>
> Der Barock bedient sich desselben Formensystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und Werdende, nicht das Begrenzte und Fassbare, sondern das Unbegrenzte und Kolossale. Das Bild der schönen Proportion verschwindet, das Interesse hängt sich nicht an das Sein, sondern an das Geschehen. Die Massen kommen in Bewegung, schwere, dumpfgegliederte Massen... und die einst zum Ausdruck höshster Freiheit getriebene Durchgliederung des Baukörpers weicht einer Zusammenballung von Teilen ohne eigentliche Selbständigkeit. (2)
>
> Es ist deutlich ein neues Lebensideal, das aus der Kunst des italienischen Barock spricht... Das Verhältnis des Individuums zur Welt hat sich verändert, ein neues Gefühlsreich hat sich aufgetan, die Seele drängt nach Auflösung in die Erhabenheit des Uebergrossen und Unendlichen. (3)

Nun setzt die Schau des Barock als notwendige Vorbedingung aber den klassisch eingestellten Blick voraus, da sie sich von hier bewusst fortentwickelt. Was bedingt aber diese Wandlung, und warum entsteht überhaupt,-- und zwar " nur zu bestimmten Zeiten und an einzelnen Orten in der Menschheitsgeschichte" (4)-- klassische Kunst? Die Lösung dieser Probleme sieht Wölfflin sowohl in einer inneren,"gewissermassen von selber sich vollziehenden Entwicklung im Auffassungsapparat" (5), als auch in einem " Anstoss von aus=

---

1. Wölfflin:<u>Grundbegriffe</u>, VI.Aufl.,S.10.
2. Ibid.,
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Ibid.

sen ", einer " anderen Stellung zur Welt". Dass der letzte Stil eines Tizian ganz neue Möglichkeiten aufweist, das liegt nicht nur in seiner neuen Empfindung begründet, sondern be=ruht auch darauf, dass er den Weg über die " notwendigen Vorstationen" zurückgelegt und gegebene Möglichkeiten er=schöpft hatte.

So entsteht der ständige Wandel in der Formenge=schichte, je nach der Phantasietätigkeit einer Zeit einem stärkeren oder schwächeren Antriebe folgend. Massgebend für die Ausführung war immer der Kunstwille, denn " die Kunst hat immer gekonnt, was sie wollte" (1).

Dieser Wandel ist keine einmalige Erscheinung, denn mehrfach lassen sich seit der Antike gewisse Paralle=len zu Klassik und Barock beobachten. Diese Periodizität der Entwicklung hat natürlich jeweils infolge gegebener Voraussetzungen einen neuen Ansatzpunkt, sodass es sich nicht um eine absolute Parallelität der Entwicklung handelt. Aber immerhin ist es ein stetes Aufhören und Neuanfangen, eine Erscheinung, die um 1800 in ihrer Einzigartigkeit be=sonders auffällt. Eine " neue Wertung des Seins auf allen Gebieten" (2) forderte eine Umkehr vom Malerischen zum Plastisch-Linearen, von der Freiheit zur Gesetzmässigkeit viel bewusster, als es früher geschehen war.

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe.
2. Ibid., S. 250.

Obwohl nun diese Entwicklung des Stils in der abendländischen Kunst einheitlich verläuft, so ist doch " innerhalb dieser Einheit mit der durchgehenden Verschiedenheit der nationalen Typen zu rechnen. Es gibt eine bestimmte Art von italienischer oder von deutscher Vorstellungsweise, die sich gleichbleibend in allen Jahrhunderten behauptet" (1); und der südliche Blick sieht in Gotik, in Renaissance und Barock anders, und anderes, als das im Norden geschärfte Auge. Die " nordisch-germanische Formbildung" wird in allen Perioden lebendiger, malerischer empfunden und ausgedrückt werden, als die südlich-romanische, die Mass, Gesetz und Ordnung auch in ihrer freiesten Entwicklung nie ganz aufgibt.

Nach der besonderen Begabung der einzelnen Völker verschiebt sich der Schwerpunkt in der europäischen Kunst. Das 16.Jahrhundert hat für Italien das meiste ihm nur Eigene, Neue hervorgebracht, der Barock offenbart das Wesen des germanischen Nordens. Im ständigen Ausgleich aber, im Geben und Nehmen, wirken die Gegensätze befruchtend, seien es Gegensätze im bloss künstlerischen Sehen oder in den Grundlagen des ganzen Weltbildes.

Es sind bewusst aus den genialen Ausführungen Wölfflins nur diejenigen hier erwähnt worden, die sich augenscheinlich auch auf das Gebiet der Literatur anwenden lassen. Die

---

1.Wölfflin:Grundbegriffe, S.252.

Grundbegriffe werden also nicht vom kunstgeschichtlichen, sondern vom geistesgeschichtlichen Standpunkte aus betrachtet, wie ja Wölfflin überhaupt mit seiner Problemstellung " über das Künstlerische hinaus in den Gesamtkomplex geschichtlichen Lebens, ja schliesslich ins Metaphysische hinein"greift (1).

B. ANWENDUNG DER GRUNDBEGRIFFE AUF DAS DRAMA .

"Es kommt", sagt Heinrich Wölfflin in Bezug auf seine Stiluntersuchung," nicht auf die Sache an, sondern auf die Behandlung". Massgebend ist ihm in der Architektur das Liniengefühl des Künstlers, seine Auffassung von Grundform und Proportion, von der Selbständigkeit der Teile, von Ge=setzmässigkeit und Perspektive. In der Plastik sind Fläche, Linienmotiv der Form, Silhouette und Aufstellung der Figuren wesentlich für den Stilwandel, in der Malerei dagegen Fläche, und Komposition, Farbe und Linienführung, Licht und Schatten, Vorder=und Hintergrund und die Art der Behandlung all jener Elemente,-- Gewandung, Laub etc,-- die je nach der Stoffwahl von Bild zu Bild wechseln.

Ganz anders ist die Problemstellung in der Dicht=kuhst, wo es geht um das Dynamische nicht im Raume,sondern in der Zeit. " Der Künstler", sagt Herder, " wirkt durch

---

1.Wölfflin:Grundbegriffe, Vorwort S.IX.

> Gestalten für das Ganze Eines Anblicks, bis zur Täuschung des Auges; der Dichter durch die gei= stige Kraft der Worte während der Succession bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele. Wer also Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Gestalt und Kraft mit einander vergleichen kann, vergleiche. (1)

Wo Weg und Ziel so verschieden sind, handelt es sich natürlich nicht um einen " Vergleich", sondern es soll nur ei= ne entsprechende Stiluntersuchung durchgeführt werden in einer Kunstgattung, für die das Wort,-- dessen Sinn und Klang,-- charakteristisch ist. Das bedeutet für das Drama die Frage nach der geistigen Einstellung des Dichters, und Ausdruck für diese sind seine Vorbilder, Wahl des Stoffes, Entwick= lung von Handlung und Charakteren, Einführung des Chores, gebundene oder ungebundene Rede, Satzbau, Rhythmus, Reim, Wortwahl, Bildhaftigkeit der Sprache und -- um Fritz Strich zu zitieren,:

> Gehört im Drama etwa all das, was nicht ge= sprochenes Wort ist, nicht zu der Dichtung? Nicht die sprechende Geste, und nicht die sprechende Stille und das sprechende Bild? (2)

John Middleton Murry sieht im Stil " the expression that is inevitable and organic to an individual mode of experience"(3), und er zitiert Flaubert:" C'est une manière de voir" (4). Noch weiter fasst Fritz Strich den Begriff: " Stil ist die einheitliche und eigentümliche Erscheinungsform der ewig

---

1.Herders Entgegnung (Kritische Wälder,I,19) auf Lessings De= finition, das Gebiet des bildenden Künstlers sei der Raum, das des Dichters die Zeitfolge.
2.Strich: Klassik und Romantik, S.178.
3.Murry: Problem of Style, S. 35.
4. Ibid., S.14.

menschlichen Substanz in Zeit und Raum" (1). Hier begegnen sich Meister des Stiles in Kunstgeschichte und Literatur=wissenschaft.

Das 16. und das 17. Jahrhundert, eine Gegenüberstellung.

Das 16. und das 17. Jahrhundert sind beide für Deutschland Zeiten grosser Umwälzungen; im ersteren sind sie mehr geistiger, im letzteren mehr machtpolitischer Art, Man könnte es einmal den Wandel des Gehaltes, das andere Mal den der Gestalt nennen. Inhalt und Form! Es ist als ob, schon rein äusserlich, dieser Gegensatz sich in jenen zwei Epochen verkörpert fände, in der Renaissance die Erschliessung und Vertiefung neuer spiritueller Werte, im Barock die Verlegung das Nachdrucks auf äussere Werte.

Zwei Mächte sind für die Renaissance in Deutsch=land bestimmend: Humanismus und Reformation.

Der Humanismus führte den Menschen aus mittelalter=licher Gebundenheit und Enge in die Weite des Universums. Unerschrockene Seefahrer erzählten von fremden Ländern, küh=ne Forscher erschlossen das Weltall, furchtlose Wissenschaft=ler suchten die Geheimnisse des menschlichen Körpers zu er=gründen, und überall fand man Gesetzmässigkeit, Ordnung und Harmonie. Es weitete sich das Weltbild, es gewann der ein=zelne Mensch an Wert. Er erkannte sich als Mikrokosmos im

---

1. Fritz Strich: Klassik und Romantik, S.3.

Makrokosmos und schätzte seine Vernunft als das Mittel zu seiner Erkenntnis. Sie zeigte ihm ein neues Menschentum, das universal war, wo der Einzelne frei, aber freiwillig beherrscht war, wo Allgemeinbildung zu erstreben, Unbildung und Narrheit aber als Laster anzusehen sei. Verwirklicht fand man das Bild des idealen Menschen, der Schönheit und Mass mit Wissen und Allseitigkeit verband, in der klassi= schen Antike, und so erlebte diese ihre " Wiedergeburt" im Humanismus. Wie man dort eine unverfälschte Lebens= freude und = kraft erblickte, so konnte auch jetzt ein Ulrich von Hutten ausrufen:" Es ist eine Lust zu leben!"

Diese geistige Weite und Freiheit bereitete den Weg für die Reformation, die unter den humanistisch Gebil= deten in Deutschland wertvolle Anhänger fand: einen Me= lanchthon und Hutten. Humanist und Reformator begegneten sich in ihrer Wertschätzung des Wortes als etwas Heiligem; war es doch Mittlerin zur Antike wie zu Gott. Durch das Wort auch verbreitete sich die neue Lehre. Es wurde viel geschrieben, gedichtet, dramatisiert zur Verherrlichung Luthers und der Reformation oder zu ihrer Schmähung. So trat in diesem Zeitalter die Bühne zum grossen Teil in den Dienst der Religion, wenigstens das deutsche Drama; von den Schulmännern wurde zum Gebrauch an Humanistenschu= len meistens noch lateinisch gedichtet, und zwar nach dem Muster von Plautus und Terenz, die viel aufgeführt wurden. Für eine Tragödie, wie die der Griechen, war noch nicht

viel Verständnis vorhanden, denn die Lebensstimmung des Huma=
nismus war heiter, Luthers Botschaft von der Sündenvergebung
beglückend. Und den braven Bürgern jener Tage mangelte zudem
der Sinn für alles, was Mass und Norm überschritten hätte.
So fehlt denn im deutschen Renaissancedrama die Tragödie, wie
auch der Blick für die Fülle dramatischer Möglichkeiten fehlte,
die sich dem Renaissancemenschen hätten bieten können. Ihm
genügte die Heiligung des Alltags durch eine Kunst, die ver=
edelnd wirkte und zur Regelung des Verhältnisses von Mensch
zu Mensch beitrug. Verkörpert ist diese Idee von der Verklä=
rung des Werktags in einem Hans Sachs und in den Meister=
singern, jenen wackeren Handwerkern, die die Dichtkunst wohl
verbürgerlichten, aber auch das Interesse daran wachhielten.
Luther selbst war ein genialer Sprachschöpfer. Mit seiner
Bibelübersetzung gab er dem deutschen Dichter ein Werkzeug
in die Hand, mit dem er arbeiten , und das er unendlich ver=
feinern konnte. Es waren nicht nur die Worte und Wendungen
und die kräftige Sprache selbst, es war auch die Stellung
des Menschen ihr gegenüber, die etwas Neues bildete. Luther
interessierte sich für die Humanistenschulen und ermunterte
zum Schreiben von Dramen, allerdings aus der biblischen Ge=
schichte, denn solche hielt er am ehesten für ein Christ=
liches Leben förderlich. Die mittelalterliche Antithese
von Gott und Welt sollte durch die Vergeistigung des welt=
lichen Lebens aufgehoben werden.-- Wahrhaft demokratisch
mutet eine Zeit an, in der stolze Bürger die Förderer von

viel Verständnis verwenden, denn die Lebensgestimmung des Huma-
nismus zur Reform. Luthers entstammt von der Bibelverkündung
begeisternd. Und die braven Bürgern jener Tage mangelte außer
der Sinn für alles, was Hans und Grete überschritten hatte.
Es fehlt denn in deutschen Renaissancedramen die Tragik, es
auch der Blick für die Fülle dramatischer Möglichkeiten fehl
die sich dem Renaissancemenschen hätten bieten können. Ihm
genügte die Heiligung des Alltags durch eine Kunst, die ver-
edelnd wirken und zur Regelung des Verhältnisses von Mensch
zu Mensch beitrug. Verhängnisvoll ist diese Idee von der Verkü-
rung des Menschen in einem Haus Gottes und in den Heiligen-
bildern, jenem wackeren Volksgemüte, die die Dichtkunst wohl
verbürgerlichten, aber auch das Interesse daran wachhielten.
Luther selbst war ein genialer Sprachschöpfer. Mit seiner
Bibelübersetzung gab er dem deutschen Dichter ein Werkzeug
in die Hand, mit dem er arbeiten, und das er unendlich ver-
feinern konnte. Es waren nicht nur die Worte und Wendungen
und die kräftige Sprache selbst, es war auch die Stellung
des Menschen zur Gemeinde, die etwas Neues bildete. Luther
interessierte sich für die Sammlungen und ermunterte
zum Schreiben von Dramen, allerdings aus der biblischen Ge-
schichte. Denn solche, hielt er es ebenso für die Christ-
liches Leben förderlich. Die mittelalterliche Antithese
von Gott und Welt sollte durch die Vergeistigung des welt-
lichen Lebens aufgehoben werden.-- Wahrhaft dramatisch
mutet eine Zeit an, in der schlichte Bürger die Vorkämpfer von

Bildung und Kunst waren.

Hundert Jahre später kamen die Lasten und Verhee= rungen des dreissig-jährigen Krieges: Söldnerheere zogen raubend, brennend, mordend durch das Land, in ihrem Gefolge Hungersnot, Krankheit, der " schwarze Tod". Und als diese Schrecken überstanden waren, lag das Land verarmt, entvölkert darnieder, verschwunden waren die blühenden Städte, verroht die Menschen. Langsam nur kehrten Ordnung und Gesittung zu= rück, aber die stolze Freiheit des Bürgertums war gebrochen, aristokratisch war die neue Lebensform, absolutistisch die Regierung. Ludwig der Vierzehnte wurde das Vorbild für die kleinen deutschen Potentaten, Versailles das Muster eines Fürstenhofes. Ueppigste Prachtentfaltung kontrastierte mit grosser Armut und verhüllte auch häufig den Mangel an wahrer Kultur; Machthunger und Sinnengenuss ersetzten leicht die stillen Freuden bürgerlicher Häuslichkeit; der Hof war das Zentrum des Lebens, Titel und Rang sein Gewinn.-- Das ist die eine Seite des Barock. Auf der anderen Seite steht der Mensch, dem in schweren Schicksalsschlägen die Erkenntnis von der Un= beständigkeit des Glückes und der Vergänglichkeit alles Irdi= schen kam, dem daher die Constantia als höchste Tugend, das Jenseits als höshstes Gut erscheinen musste.

Vanitas! Vanitatum Vanitas!
Was sind doch alle Sachen...
Als schlechte Nichtigkeit?
Was ist des Menschen Leben...
Als eine Phantasie der Zeit?

So singt Gryphius, und das ist der Grundgedanke all seiner Tragödien. Der Stoizismus ist seine Philosophie.

Ging im 16.Jahrhundert die religiöse Bewegung von d dem Protestantismus aus, so war es im 17. der Katholizismus, der die Initiative ergriff. Auch die Gegenreformation benutzte die Bühne als wirksame Mitkämpferin, und das lateinische Je= suitendrama war von grossem Einfluss auf seine Zeit. Es war mehr für das physische Auge und das Gefühl berechnet, als wie, zur Renaissance, für das geistige Auge und den Verstand; denn es verband Wort und Farbe, Musik und Tanz, Raum und Lichteffekt zu einem glänzenden Gesamtkunstwerk, um durch die Berauschung der Sinne und den Hinweis auf die Scheinhaftigkeit dieser Pracht den Menschen ein eindringliches " Vanitas! Vanitatum Vanitas!" zuzurufen. Auch das deutsche, selbst das protestan= tische, Drama konnte natürlich nicht achtlos an dieser Ent= wicklung der Bühnenkunst vorübergehen. Und in beiden, den lateinischen wie den deutschen Stücken,tritt der grosse Zwie= spalt zutage, an dem diese Epoche litt: Sinnenfreude und Le= bensverneinung, Gewaltmenschen und Mystiker, Komödie und Tragödie. Aber das Wort, das am deutlichsten vernehmbar ist, ist das " Memento mori!"

I. Von Renaissance zu Barock.

Um den Stilwandel von Renaissance zu Barock zu er= fassen, wurden Dramen untersucht, die sich ihres ähnlichen In= haltes wegen besonders zu einem eingehenderen Vergleich zu eignen schienen. Sie bilden nur eine Auswahl aus einem reichen Gebiete, aber die auffallenden Resultate rechtfertigen wohl eine Verall= gemeinerung.

Ein Vergleich von Dramentiteln aus der Renaissance= und Barockzeit ist aufschlussreich für die grundverschiedene Einstellung der Verfasser und den Wandel im Geschmack der Zeit.

Im 16.Jahrhundert lauten sie: "Tragedy wider die Abgötterei" oder " Das Bockspiel Martin Luthers", was klar die Tendenz für oder wider die Reformation ausdrückt. Sodann wurden in grosser Zahl und häufiger Wiederholung die Geschichten aus der Bibel bearbeitet: die Hochzeit zu Cana, Susanna, Tobias, die Parabel vom verlorenen Sohn, und viele andere, die den Zuhörern bekannte Themen behandelten. Es sind alles Szenen, die den Ehestand und die eheliche Treue, die Kindesliebe, Ergebung in Gott, Vergebung der Sünden etc.verherrlichen und die Belohnung der Guten und Bestrafung der Bösen dartun, wie es der Moralphilosophie des bürgerlichen Zeitalters entsprach. Ferner ist zu bemerken, dass es sich, abgesehen von den religiösen Streitfragen, um Gegenstände handelt, die überzeitlich und übernational sind, die der Allgemeinheit angehören und sich symbolhaft gestalten lassen. Im Volkstümlichen und Alltäglichen wurzeln allerdings die Fastnachtsstücke eines Hans Sachs, wie " Der fahrende Schüler im Paradies", doch sind dies nicht mehr als dramatisierte Szenenanreihungen, Scherzspiele, die dem Verlangen nach Komödie genügten in einer Periode, die in sich selbst gesichert, befriedigt und ruhigheiter war, die schroffen Gegensätze nicht kannte, und deren ernste Stücke sich sogar niemals ins Tragische verloren.

Im 17.Jahrhundert heissen die Dramentitel: "Aebu=

cadnezar", Julius Cäsar", "Arminius"...Herrschernaturen, Men=
schen, die sich nicht in die Gemeinschaft einfügen können.
Selbst wo Frauen die Titelrolle tragen, sind sie dieser Sphä=
re entnommen. Welch weiter Weg von einer Susanna oder Judith
als Streiterin Gottes, bis zu einer Sophonisbe oder Cleopatra!
Es ist, als ob hier einzeln zwei polare Seiten des weiblichen
Wesens dargestellt worden wären: Sanftmut, Natürlichkeit, Dul=
den und Wildheit, Intrigue, Dominieren. Beide vielleicht wahr,
nur, wie Wölfflin betont, jeweils abhängig von dem Einstellungs=
winkel des Beschauers. -- Wenn diese Zeit den Mystiker und
Märtyrer darstellt, so wählt sie ihren Helden weder aus der
Bibel, noch aus der christlichen Legende, sondern sie sucht
den Märtyrer für eine edle Sache und verleiht ihm Beständig=
keit, die höchste Tugend für eine Epoche, in der das Glücks=
rad sich nur allzu schnell dreht. Da aus dem blossen Namen
des Helden nicht wie in den Renaissancedramen auf den Inhalt
des Stückes zu schliessen ist, muss der Titel erweitert werden,
was dem barocken Streben nach vielseitiger Beleuchtung und dem
Drang nach nachdrücklicher Betonung und Schwellung zudem ent=
spricht. So heisst es denn:" Catharina von Georgien oder be=
wehrete Beständigkeit", " Beständige Mutter oder die heilige
Felicitas", -- eine Uebersetzung, die im Originale des Jesui=
ten Causinus bloss " Felicitas" lautet. Auch die Uebertragung
eines holländischen Dramas von Vondels," De Gebroeders", wird
unter des Gryphius Feder zu " Die sieben Brüder oder die Gi=
beoniter". Ein Name wie " Carolus Stuardus" beweist, dass

auch hier zeitgenössische Ereignisse dramatisch gestaltet wurden (das Drama ist 1649, also noch im Jahre der Hinrich= tung entstanden), doch ging es ja hierbei nicht, wie in der Reformation, um Fragen, die das ganze deutsche Volk bewegten, ja, deren Entscheidung lebensnotwendig war. Ueberhaupt handelte es sich ja um den König eines Landes, das so weit entfernt war, dass erst Jahre nach seinem Tode dessen Ursachen und Begleit= umstände in Deutschland bekannt wurden. Was aber in dem Titel " Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus König von Grosz Britanien" liegt, das ist die Empörung eines loyalen Unter= tanen gegen die Vergewaltigung irgend einer von Gott gewoll= ten und eingesetzten Autorität; es ist eine Verteidigung ver= letzten Herrschertums. Dies zeigt, wie selbst dem höchst ge= bildeten und geistig unabhängigen Barockmenschen die Unter= ordnung unter einen führenden -- aristokratischen --Begriff selbstverständlicher war, als die -- demokratische -- Gleich= stellung gegebener Einheiten. Interessant ist der Vergleich des Titels jenes Dramas mit dem eines anderen von Gryphius, in dem der Held, ein Fürst, ebenfalls ermordet wird:" Leo Armenius oder Fürsten=Mord". In der verschiedenen Ausdruckswei= se liegt eine völlig veränderte Haltung des Dichters seinem Helden und dessen Schicksale gegenüber: in dem Worte " Maje= stät" liegt sein Gefühl der Ehrerbietung vor dieser Würde, die unantastbar ist, einerlei, was für Vergehen sich deren rechtmässiger Träger zuschulden kommen lässt; das Beiwort "ermordete" wirkt fast erschütternd. Der " Mord" dagegen ist offenbar an einem Menschen begangen worden, dessen Fürst-

Sein nichts Geheiligtes,-- vielleicht weil nicht von Gott Eingesetztes-- war. Dies Gefühlsmoment ist auch an anderen Titeln bemerkbar: wieviel Mit=Leiden liegt doch in " Grosz= müthiger Rechts=Gelehrter oder sterbender Aemilius Paulus Papinianus". Hier handelte es sich bei der Häufung der Worte sicher nicht bloss um einen Hinweis auf den Inhalt, denn bei dem ja klassisch gebildeten Publikum durfte die Vertrautheit mit dem Geschick jenes edlen Römers wohl vorausgesetzt werden; es ist dies also jedenfalls als ein Charakteristikum der Zeit anzusehen.-- Aus dieser Sphäre von Dramen, die immerhin über= zeitlich gedeutet werden könnten kommt man ins rein Individu= ell-Persönliche bei einem Stücke wie " Cardenio und Celinde oder unglücklich Verliebte". Gar aber der Phantasie entsprun= gen ist ein " Verliebtes Gespenste. Die geliebte Dornrose". Gespenster kannte das Renaissancedrama nicht; das liebte das Lichtvolle, Klare, nicht das Dunkle, Unheimliche. Das soll nicht heissen, dass Alchemisten und Goldmacher damals nicht ihr Wesen getrieben hätten, aber die brachte man eben nicht auf eine ernste Bühne. Allerdings kann auch ein " Verliebtes Gespenste" nur der Komödie angehören; aber auch diese Dich= tungsart ist erst entstanden in einer Zeit, die den Mittelweg scheute und Kontraste liebte, die neben das Pathetisch-Tragi= sche und das Ideale das Grotesk-Komische und das sehr Reale stellte, und die neben dem Milieu des erhabenen und sozial hochstehenden Menschen das der unteren Klassen schilderte: " Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz", " Ein wunderliches

Schauspiel vom Niederländischen Bauer welchem der berühmte Printz Philippus Bonus zu einem galanten Traume geholffen hat." Aus " Horribilicribrifax oder Wehlende Liebhaber" aber spricht die Freude am hochtönenden Namen.-- So lassen sich aus den blossen Titeln schon grosse Unterschiede in den Dramen der beiden Perioden ablesen.

1.Vergleich:

Burkard Waldis: DE PARABELL VAM VERLORN SZOHN, 1527 (1).

Herzog Heinrich Julius von Braunschweig:

VON EINEM UNGERATENEN SOHN, 1594 (2).

Das Gleichnis vom verlorenen Sohne muss im 16.Jahr= hundert ein sehr beliebtes Thema gewesen sein, sollen doch nach 1527 hiervon 26 Dramatisierungen bekannt sein (3), die entweder vom Humanismus, von der Reformation, oder von beiden beeinflusst sind. Interessanterweise lässt sich diese Parabel deuten als Rechtfertigung sowohl der katholischen Auffassung von der Sündenvergebung infolge von Reue, Beichte und Busse (4), als auch der protestantischen von der Erlösung nur durch den Glauben und aus reiner Gnade. Dies letztere ist die Ausle= gung, die Burkard Waldis dem Gleichnisse gibt.

1.gedruckt in: Deutsche Literatur, Reihe Reformation, Heraus= gegeben von Prof.D.Dr.Arnold E.Berger, Band 5, Leipzig:Reclam, 1935.

2.Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, hgb.von Dr.Wilhelm Ludwig Holland, Stuttgart,Lit.Verein,1855.

3.Vgl.Kurt Michel:Das Wesen des Reformationsdramas entwickelt am Stoff des verlorenen Sohns. Dissertation,1934.

4. So Hans Salat von Luzern,1537.

DE PARABELL VAM VERLORN SZOHN.

Burkard Waldis (1) war ursprünglich Franziskaner=mönch in Riga und wurde 1523 als solcher mit einer Gesandt=schaft nach Rom geschickt, wo er, wie zuvor auch Luther, von der Notwendigkeit einer Reform der Kirche überzeugt wurde. Besonders der Karnevalsbetrieb, an dem er vielleicht einer Aufführung dieses Gleichnisses mit eingeschobenen und sehr frei behandelten Freudenszenen beiwohnte, scheint ihn abge=stossen zu haben.(2) Er wechselte bald darauf den Glauben, wurde "kangeter tho Ryga ynn Lyfflandt" (3), nahm an freiheitlichen Bewegungen der Stadt teil, wofür er Jahre lang im Gefängnis schmachten und grausame Foltern ausstehen musste, und beendete sein Leben als angesehener Pfarrer in seinem Heimatländchen Hessen. Waldis, der humanistisch gebildet war, wirkte mit Eifer für die Förderung der erst im Entstehen begriffenen deutschen Schriftsprache. So brachte er in einer vollständigen Psalterübersetzung 86 verschiedene und zum grössten Teil neue Strophenformen (4); so zeigt sich auch im Verse des " Verlore=nen Sohnes" das Bestreben, sinngemässe Betonung und Regelmässig=keit der Form in Einklang zu bringen, -- und nur selten finden sich Verstösse dagegen, wie " Nach eynn edlen wynn van Rhodyss"(5).

1.Geb.um 1490 zu Allendorf,Hessen, gest.um 1556 zu Abterode,Hessen.
2.Vgl.A.E.Bergers Einführung, S.132.
3.Aus Waldis' Vorwort zum "verlorn Szohn":Kannengiesser zu Riga in Livland.
4.Vgl.A.E.Bergers Einführung, S.129.
5.Vers 625: " Noch einen edlen Wein von Rhodus".

Fast das ganze Stück ist im vierfüssigen Jambus mit paar=weisem Reime geschrieben, wie das Gebet, mit dem es anhebt:

O Vader, GODT van hemmelryck,
Men findt yo nergen dyn gelyck, psal.86.
Inn hemmel, hell, noch vp der erdt,
Du bist alleyn der ehren werdt... (1).

Es ist ein leicht fliessender Rhythmus mit regelmässiger Fol=ge von Senkung und Hebung, und die metrische Betonung fällt zusammen mit der natürlichen. Diese übernommene Form wird aber weiter ausgebaut und ihre Eintönigkeit wird vermieden durch gelegentliche Einfügung von Daktylen:

Sze Hebben funden de schatz der erdenn.
De mochten alleyn dem Entichrist werdenn,
Dar ouer de düuell alleyne redt,
Den CHRISTVS eyn forsten der erden het.
Des Bisschop, Papen vnd alle Ordenn (Joan.12)
Sindt vnderdanige borger wordenn... (2).

Dies ist zugleich ein Beispiel für ein Satzgefüge, das sich unserem Ohre als ungrammatisch anhören mag, das aber infolge der klaren und übersichtlichen Aufeinanderfolge und Gleich=stellung der Glieder in jener Zeit des Strebens nach Klarheit geläufig war. -- Den dreifüssigen Jambus mit abwechselndem

---

1.Verse 1-4:" O Vater, Gott vom Himmelreich,
Man find't ja nirgends Deinesgleichen
In Himmel, Höll', noch auf der Erd'.
Du bist allein der Ehren wert..."

2.Vers 1195 ff. sagt der Dichter von den Weltlich=Gesinnten: " Sie haben den Schatz der Erde gefunden. Die werden allein dem Antichrist zufallen, denen Christus ein Fürst der Erde heisst, über die der Teufel alleine herrscht. Von dieser (=Erde) sind Bischof,Papst und alle Orden untertänige Bürger geworden." Die Randangabe biblischer Stellen zeugt vom Willen zur Klarheit.

Fast das ganze Stück ist in vierfüssigen Versen mit paar-
weisen Reime geschrieben, wie das Gebet, mit dem es anfängt:

> O Vater, Gott vom Himmelrych,
> Der Kinder ze sorgen dich gelych, [illegible]
> Und bewart, heil, mach uns [illegible],
> Du bist allein der einen [illegible] ... (1).

Es ist ein leicht fliessender Rhythmus mit regelmässiger Folge
von Senkung und Hebung, und die metrische Betonung fällt
zusammen mit der natürlichen. Diese übereinstimmende Form wird
weiter ausgebaut und ihre Eintönigkeit wird vermieden durch
gelegentliche Einfügung von Daktylen:

> Der Meister Zeichen da [illegible] der andern,
> Zu [illegible] allein dem [illegible] werden,
> Der aber da [illegible] allein rede,
> Den [illegible] vom [illegible] [illegible].
> Den [illegible], [illegible] und alle Orden [illegible]
> Nicht unterthänig [illegible] werden... (2).

Dies ist zugleich ein Beispiel für ein [illegible], das sich
[illegible] als [illegible] [illegible] mag, das aber infolge
der [illegible] und [illegible] [illegible] und [illegible]
stellung der Glieder in jener Zeit der [illegible]
geläufig war. -- Den [illegible] Versen mit [illegible]

---

1. Verse 1-4: "O Vater, Gott vom Himmelreich,
   Dem Kind'r je [illegible],
   In Himmel, heil', mach auf das Erd',
   Du bist allein der [illegible] ..."
2. Verse 11ff. sagt der Dichter von den Weltgeistlichen:
   "Die [illegible] der [illegible] gehindert, sie werden allein
   dem [illegible] [illegible], denn, [illegible] ein [illegible] der [illegible]
   [illegible], [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] (-)
   [illegible] und alle Orden [illegible] [illegible].
   [illegible] [illegible] [illegible] von [illegible] zur [illegible]

klingendem und stumpfem Reime verwendet Waldis im Wirtshaus=liede:

> Wo sall ich mich ernerenn,
> Ich armes brüderlin,
> Wo sall ich mich hen keren,
> Meyn gut ist vil czu kleynn. (V.703 ff.)

So findet man bei Waldis ein bewusstes Ringen um die schöne Form. -- Die Sprache ist das in Riga geläufige Niederdeutsche mit Einschlag aus des Dichters hessischer Heimat. Der Stil ist so ungekünstelt, dass der Autor glaubt, ihn im Prolog recht=fertigen zu müssen:

> Vnd kerdt ydt vnss tho argem nicht,
> Dat vnsser Stilus ys sso slicht,
> Mit Terentio gar wenich stymbt
> Nach mit Plauto ouer eynt kumbt
> Dewyle ydt ys keyn fabel gedicht,
> Sonder vp de rechte warheit gericht. (1)

Dies " dewyle" (= dieweil) drückt die Ansicht aus, dass für ein " fabel gedicht", also etwas aus dem Bereich des Unwirk=lichen, des Scheins, die kunstvolle, gesuchte Sprache wohl angemessen sein mag, dass " rechte warheit" aber nur eines schlichten Stiles bedürfe; der Barockdichter äussert sich ganz anders über den Stil.

Inhaltlich hält sich das Stück genau an das biblische Gleichnis, Lukas XV, 11-32 : Der jüngere von zwei Söhnen bat seinen Vater um Auszahlung seines Erbteiles, zog damit in die Welt und verprasste es. Umsonst suchte er seinen Unterhalt als

---

1.Vers 211 ff: Und kehrt es uns nicht zum Argen,
Dass unser Stil so schlicht ist,
Mit Terenz so wenig stimmt,
Noch mit Plautus übereinkommt,
Dieweil es kein Fabelgedicht,
Sondern auf rechte Wahrheit gerichtet ist.

Schweinehirt, und beschloss voll Reue, sich zu demütigen und um den niedersten Dienst im Hause seines Vaters anzuhalten. Dieser jedoch nahm ihn mit offenen Armen und in Ehren auf, worüber der ältere Bruder, der unaufhörlich für den Vater gearbeitet und gespart hatte, ein Gefühl der Ungerechtigkeit nicht unterdrücken konnte.

Das frühe 16.Jahrhundert hatte noch keine Dramen= und Bühnentechnit entwickelt, und so ist auch unser Stück, obwohl das beste jener deutschen Prodigusbearbeitungen, noch recht schlicht. Es zeigt sich aber schon ein künstlerisches Verständnis für Klarheit, Symmetrie und Geschlossenheit im Aufbau: das Ganze zerfällt in zwei Akte, zwischen denen die Wendung der äusserern und der inneren Handlung stattfindet, so dass der erste Akt das Hinausziehen, der zweite die Rückkehr des Sohnes bringt. Zu Anfang, zum Schluss und in der Mitte,--d.h. am Ende des ersten Aktes,-- stehen die Lobpreisungen Gottes und die religiösen Auslegungen, die ein Drittel des ganzen Stückes ausmachen. Gesprochen werden sie von dem "Actor", der die Stelle des Herolds einnimmt, und aus dem die Stimme des Dichters und Predigers redet. Vor Beginn der Handlung und ganz am Schluss tritt ein Kind auf, das eine Mal die betreffende Bibelstelle lesend, das andere Mal einen Segen sprechend. Ein Anklingen an den antiken Chor, der sich innerlich mitleidend an der Handlung beteiligt, tönt aus den entsprechend gewählten religiösen Liedern, die auch hier, wieder in symmetrischer Anordnung, die Handlung begleiten: anfangs

der fünfstimmige Lobgesang " Nu bidden wy den hilgen geyst", am Ende, nach der Bekehrung des Hurenwirtes, der CXXIX.Psalm, "Vth deper noeth" , wie vorher " met v stemmen", und ebenso zwischen den beiden Akten der xiii.Psalm:" Idt spreckt der Vnwysser mundt wol". Ferner wird Gesang eingeführt in gleicher Entfernung von der Mittellinie, der Wendung: eine Szene vor Schluss des ersten Aktes das Lied, das der Verlorene Sohn mit seinen Genossen im Wirtshause singt, eine Szene nach Beginn des zweiten Aktes, zur Feier der Rückkehr, " vp dütsch mit veer stemmen" das Te deum laudamus; auch wird bei dieser Gelegenheit Tafelmusik gespielt und noch " Jesus Christus vnsser heylandt" gesungen. -- Solche Symmetrie ist ein Merk=mal der Renaissancekunst.

Die Handlung, ebenfalls, verläuft renaissancemässig klar und eindeutig und steht, selbst in ihren Nebenepisoden, einzig im Dienste der Reformationsidee. " De erste Actus" hebt an mit der Klage des jüngeren Sohnes darüber, dass er seinem " vader moth gehorssam syn" (V.224); umsonst versucht er,den älteren Bruder zur Auflehnung zu bewegen,- dieser ar=beitet gerne für den Vater weiter, um sich so sein Erbe auch wirklich zu verdienen. Der jüngere behauptet jedoch, dass er infolge seiner Kindschaft ohne weiteres Anspruch auf das Ver=mögen habe, ohne es erst verdienen zu müssen. Er fordert von dem Vater seine Hälfte, erhält sie nach ernster Mahnung zur Vorsicht und zieht in die Welt hinaus. Die folgende Szene ge=währt wie symbolisch sich verdichtend einen Einblick in seine

Irrfahrten: von einem "Spitzbuben" wird er zu einem " Huren=
wirt" gelockt, der ihn im unredlichen Würfelspiel zusammen
mit zwei Dirnen seines Geldes und sogar der Kleider beraubt(1).
Bettelarm auf die Strasse getrieben erfleht er von einem reichen
Bürger Hilfe: dessen Schweine dürfte er wohl füttern, aber selbst
nichts anrühren. Und er ist am Verhungern. " De ander actus"
zeigt ihn auf dem Wege zu seinem Vater. Dieser geht ihm ent=
gegen, heisst ihn willkommen und bereitet ihm ein Fest. Der
ältere Sohn fühlt sich hierdurch in seinem Gerechtigkeits=
sinne verletzt, doch weiss er, dass in seines Vaters Hause
viele Wohnungen sind, und er wird trachten, die beste zu er=
langen:

Ick will myn vader dar tho bringhenn,
Mit geystlick leuen ohn doen dwinghenn,
Will he my anders nicht vnrecht doen,
Moet he my geuen den hemmel tho lohn.
Den hardesten orden ick weet vp erdenn,
Dar ynn will ick eyn broder werdenn. (2)

1.Geschäftlich war es dem Wirte schlecht gegangen: Vers 468 ff:
Der Lutther hefft alleyn de schuldt,
Sindt he geschreuenn vnd gelert,
Hefft sick de gantze werldt vorkerdt.
Hedde de mönnick handt vnd mundt gespaert,
De wyle syne metten vnd vesper gewaert,
Vele quades wer bleuen vnderwegenn,
Dat sick ynn aller werldt deyth regenn.

Uebersetzt:
Der Luther hat allein die Schuld.
Seit er geschrieben und gelehrt,
Hat sich die ganze Welt verkehrt.
Hätte der Mönch Hand und Mund gespart,
Derweilen seine Metten und Vesper gelesen,
Viel Böses wäre unterwegs geblieben,
Das sich in aller Welt regen tut.

2.Vers 1536:Ich will meinen Vater dazu bringen,
Mit geistlichem Leben ihn tun zwingen,
Will er mir anders nicht Unrecht tun,
Muss er mir geben den Himmel zum Lohn.
Den härtesten Orden, den ich auf Erden weiss,
Darin will ich ein Bruder werden.

Mit diesem Wort über den"Vater" hebt der Dichter sein Stück plötzlich aus der Sphäre des Irdischen in die des Himmlischen, was die darauf folgenden ausführlichen Deutungen des Actors noch bekräftigen. Symbolhaft auch endigt dies Spiel mit einer Parallele zur biblischen Geschichte vom Pharisäer und dem armen Zöllner: der Hurenwirt, durch die Auslegung des Evangeliums von tiefer Reue über sein bisheriges Leben ergriffen, wird von seiner Sünde erlöst. Da naht der ältere Sohn als Einsiedler mit Kruzifix und Paternoster und brüstet sich laut seines gottgefälligen Lebens:

Ick dancke dy, GODT, dat ick nicht bin
Eynn sünder, als alle mynschen synn..(V.1965)
Wirt: Help my, GOD T, dorch dyne GNADE groit! (V.1986)
Actor: Godt, de alleyn de hertzen kennt,
Demm werdt syn oge nicht vorblendt...(V.2005).

In werkheiliger Selbstgefälligkeit zu leben ist nach Waldis aber Gotteslästerung, Schande und Sünde (V.1124) und bedeutet, der Vernunft und des Verstandes beraubt zu sein (V.1139),-- ein "Narr" zu heissen ist aber für den Renaissancemenschen der grösste Schimpf. Als Protestant sagt der Dichter:

Borger des landes sindt euen de,
De vp sick nemen der mynschen moeg,
Sick vnderstaen der Conscientz,
De sick befrücht eyn swar sententz,
Willen de mit wercken tho freden stellen...(1)

Als gesetzliebender Bürger spricht er:

Inn pro verbijs secht Solomon:
Szo eyn vader straffet synen szohn,

1.Vern 1185 ff: Bürger des (Sünden=)Landes sind eben die,
Die auf sich nehmen der Menschen Mühsal,
Sich annehmen des Gewissens,
Das einen schweren Urteilsspruch befürchtet,
Und dieses mit Werken zufrieden stellen wollen.

Vnd he de straff nicht will vp nemen,
Szo moeth he sick ynn sunden schemen...
Hunger vnd kummer werdt syn lohn. (1)

Die Verbindung des irdischen mit dem himmlischen Leben drückt sich aus in den Worten:

Szo he des vaders yoch werpt aff,
Will nicht mehr leuen ynn syner straff,
Szo scheydet he sick van godes gemeynn
Vnd blifft ynn syner sund alleynn. (2)

Es ist aber noch schlimmer, im Sündenland zu leben, als in der Hölle,

Want das geschüt yo godes will
Vnd syn gerichte würdt volbracht.
Men düth landt hefft de düuell erdacht...(3)

Interessant ist dieser Gedanke von einer universalen Gesetz=mässigkeit und Kausalität, die sogar noch in der Hölle wirk=sam ist und das Leben dort offenbar erträglich gestaltet, während einzig Gesetz=und Vernunftlosigkeit ganz verdammens=wert sind,-- eine wahrhaft renaissancemässige Idee!

Renaissancehaft im Sinne Wölfflins, vielleicht so, wie er es bei den Primitiven sieht, mutet das ganze Waldis'=sche Stück an: Linear aufgefasst ist die Handlung. Sie ver=folgt von Anfang bis Schluss eine gerade Linie, ohne sich auf

---

1. Vers 1171 ff: In den Sprüchen sagt Salomon:
Wenn ein Vater seinen Sohn straft
Und er die Strafe nicht auf sich nehmen will,
So muss er sich in Sünden schämen...
Hunger und Kummer werden sein Lohn.

2. Vers 1105 ff: So er des Vaters Joch abwirft,
Nicht mehr in seiner Strafe leben will,
So scheidet er sich von Gottes Gemeinde
Und bleibt in seiner Sünde allein.

3. Vers 1118ff: Denn da geschieht ja Gottes Wille
Und sein Gericht wird vollbracht.
Aber jenes Land hat der Teufel erdacht.

Seitenwege zu begeben; denn die vom Dichter hinzugefügten Szenen sind zum Verständnis seiner Botschaft unerlässlich und beschränken sich auf das unbedingt Notwendige. Auch sind sie so gemässigt, dass sie sich objektiv über alles Persönliche erheben und symbolhaft wirken. Wölfflin kontrastiert Tast= und Sehbild. Die wenigen Personen in diesem Spiele meint man fast betasten, " be=greifen" zu können. Auch wenden sie sich nicht an das Auge, sondern an das Ohr, und auf dass der Verstand " begreife", dazu ist der Actor eingeführt. Statuarisch scheinen sie sich aufzustellen, gleichberechtigt, neben einander in einer Fläche angeordnet; flächenhaft auch reiht sich Bild an Bild zu einer in sich geschlossenen Form. Wie in keine Tiefen der Menschenseele geleuchtet wird, so fällt auch kein perspektivischer Blick in Tiefen des Spieles, noch über dieses hinaus in die Zukunft; denn mit der Erlösung der reumütigen Sünder und der Verdammung der Pharisäer muss die Handlung zu Ende sein. Sie zeigt Einheit, aber von der " vielheitlichen Einheit" Heinrich Wölfflins: nicht das " Zusammenschmelzen der Figuren zu einer einheitlichen Masse", sondern die " Koordination der Akzente" (1). Jedem der Charaktere scheint gleiche Bedeutung zuzukommen, gleicher Platz eingeräumt. Einzig der Actor nimmt eine überragende Stelle ein, doch steht er ja ausserhalb der Handlung und soll nur hineinleuchten, damit nicht ein Rest von Dunkelheit ver=

1.Wölfflin: Grundbegriffe, S.166.

bleibe und unbedingte Klarheit herrsche. Wie ein Leitmotiv zieht sich seine Offenbarung durch das Spiel, -- fünf Mal, leicht variierend,-- es einleitend, während der Handlung er= hellend, und dann abschliessend, die Freudenbotschaft der Reformation :

von der Erlösung V t h r e c h t e r g n a d v n d
y d e l g u n s t
O n|a l l|v n s s e t o d o n t, w e r c k
v n d k u n s t. (1)

VON EINEM UNGERATENEN SOHN.

Zu dem Leidenschaftlichsten, was Burkard Waldis im Dienste der Reformation schrieb, gehören vier Streitgedich= te, die er an HeinrichII. von Braunschweig=Wolfenbüttel (2) richtete, der sein mittelalterliches Ländchen hartnäckig vor den anbrandenden Wogen des neuen Glaubens zu schützen suchte. Erst sein Sohn Julius öffnete der Reformation die Tore, " ein alter, grober, braunschweigischer Sachse alter Art" (3),aber begabt mit Verstand und Herrschertalent, denn er modernisierte sein Land und brachte es zu grossem Wohlstande. Seinem Sohne Heinrich Julius gab er eine ausgezeichnete späthumanistische Erziehung und drang darauf, dass er " eine möglichst reine, verständliche, hochdeutsche und lateinische Pronunciation fas=

1.Vers 85 f.: Aus rechter Gnad' und eitel Gunst,
Ohn' all unser Zutun, Werk und Kunst.
Ist im Drucke hervorgehoben, ebenso wieV: 183,1087,1564,1824.
2.Heinrich II : 1489 bis 1568.
Julius : 1528 bis 1589.
Heinrich Julius:geb.15.Okt.(Wolfenbüttel),gest.20.Juli 1613 (Prag).
3.Zitiert aus:Pfützenreuter:Heinrich Julius,S.13.

sen und führen lernte"(1). Dass dieser aber am Hofe noch viel und vielerlei Mundartliches sprechen hörte und damit vertraut war, das beweisen seine so wohl gelungenen Bauern=szenen. Eine besondere Vorliebe hatte er für das Römische Recht, in dem er eine Autorität war; so erklärt sich auch seine Freude an der breiten Wiedergabe von Gerichtsszenen. Er muss sehr frühreif gewesen sein, wurde er doch schon mit elf Jahren von seinem Vater zu den Staatsgeschäften heran=gezogen; mit vierzehn wurde er, der Protestant, unter prunkvollen katholischen Zeremonien als Bischof von Halber=stadt eingesetzt. Er hatte eine temperamentvolle Natur, da=bei aber auch ein so einnehmendes Wesen, ausgezeichnete geistige Anlagen und solch grosses diplomatisches Geschick, dass allgemein die höchsten Erwartungen in ihn gesetzt wur=den. Für den Staat erfüllten sie sich nicht: wohl interessier=te er sich für sein Volk, aber es war die Sorge des absolu=tistischen Herrschers um die Moral, Ordnungs= und Gesetzes=liebe seiner Untergebenen. Durch ausgedehntes Bauen (2), eine glänzende Hofhaltung und ein verschwenderisches Mäzenen=tum wurde der Wohlstand aufgebraucht und das Land mit schwe=

1.Zitiert aus: Pfützenreuter: Heinrich Julius, S.13.
2.Vgl.hierzu Op.cit. S.18: "Die Schlosskapelle zeigte deut=lich neue Formen. Sie erglänzte in blankem Marmor. Grosse in Gold gemalte Bilder, schwebende Engel und fein gearbeitetes Laubwerk gaben dem Bau eine besondere Pracht. An die Decke wa=ren neue " noch nie gesehene" Bilder in hoher perspektivischer Vollendung gemalt. Heinrich Julius verlangte neue, glänzende, gesteigerte und überwältigende Formen...Jetzt verspürte man ei=ne Oeffnung und Weitung zur modernen Welt, zur prunkentfalten=den Kunst, zu gesteigerter Lebensführung und zu standesgemässer Hofhaltung."

ren Steuern belastet, und zeitweise lag Braunschweig direkt mit ihm im Streit. Für seine grossen Pläne war der Heimatbo= den viel zu klein, und er weilte in diplomatischen Angelegen= heiten oft am Kaiserhofe zu Prag. Bis nach Dänemark und Eng= land reichten seine Beziehungen, war er doch in zweiter Ehe vermählt mit der Schwester des Königs von Dänemark und Schwä= gerin Jakobs I. So mag sich auch sein Interesse an den Engli= schen Komödianten erklären, von denen er sogar von 1595 an eine Truppe ständig an seinem Hofe unterhielt. Es gingen so= mit die Aufführungen aus den Händen von Schülern, Studenten und Bürgern in die von Berufsschauspielern, die nicht mimten, um sich an der Sprache zu üben oder am religiösen Gedanken zu erbauen, sondern um das Publikum zu erheitern oder um es -- tendenziös, im Sinne des Brotherrn,-- zu beeinflussen. Der Aufführende war geübt, konnte wirken durch Geste und Spiel, u und so trat das Wort in den Hintergrund; die gebundene Rede wurde ersetzt durch Prosa, das Gewähltere durch das ganz All= tägliche, die geistige Sphäre durch die weltliche. Die Schwie= rigkeit, die die deutsche Sprache den englischen Spielern bot, tat das ihrige dazu, -- selbst Shakespeare=Dramen, der Schön= heit ihrer Sprache und ihres Gehaltes beraubt, zeigten einzig das leere Gerüst einer Schauergeschichte. So entstanden jene Haupt= und Staatsaktionen, von denen des Herzogs "Ungeratener Sohn" ein gutes Beispiel ist.

Es ist allerdings ein weiter Schritt von einem

verlorn Szohn Luce am xv. gespelet vnnd Christ= lick gehandelt hha ynnholt des Texts, ordentlick

na dem geystliken vorstande sambt aller vm=
stendlicheit vthgelacht (= ausgelegt)... (1)

bis zu einem

UNGERATENEN SOHN,
WELCHER VNMENSCHLICHE VND VNERHÖRTE MORDTHATEN
BEGANGEN, AUCH ENDLICH NEBEN SEINEN MIT CONSOR=
TEN EIN ERBAERMLICH SCHRECKLICH VND GREWLICH
ENDE GENOMMEN HAT. (2)

Das eine eine " parabell", das andere eine " Tragoedia"; dort Erlösung des Titelhelden, hier Verdammung. Auch lässt das " Verlieren" die Möglichkeit des "Findens" erhoffen, während " ungeraten" ein viel absoluterer und negativerer Begriff ist. Bei aller Wesensfremdheit dieser beiden Stücke lässt sich aber doch eine gewisse Parallelität feststellen, die deren Vergleich rechtfertigen möge.

Das biblische Stück spielt in der Sphäre des wohl=habenden Bürgertums, das andere in der des Hofes. In jenem ist die Zahl der Personen auf das unbedingt Notwendige be=schränkt; Vater, ältester Sohn, der verlorene Sohn, Spitzbube, Hurenwirt, deren Namen typenhaft gefasst sind, während einzig die zwei Dirnen Eigennamen tragen. Heinrich Julius gibt sei=nen Charakteren,-- es sind deren achtzehn,-- allegorische Be=zeichnungen, wodurch sie sich ohne weiteres in zwei Lager scheiden: auf der Seite der Guten sind der Herzog Seuerus und seine Gemahlin Patientia, sein ältester Sohn Probus, dessen Gemahlin Pudica und Söhnchen Innocens, die herzoglichen Räte Justus, Verax und Constans und der Kammerjunker Fidelis. Auf der Gegenseite stehen Nero," des Hertzogen Jüngster Sohn",

---

1 und 2: in beiden Fällen handelt es sich um den Titel.

Infans, dessen Bastardsöhnchen, "Neronis Consiliarij" Hypo=
crita und Seditiosus, sowie sein Kammerherr Garrulus und der
Medicus Empiricus. Ausserdem erscheinen drei Teufel: Satan,
Beelzebub und Lucifer. " Mutae personae von Dienern vnd Offi=
cirern konnen so viel geordnet werden, als einem jeden gelie=
bet". Hätte es sich um eine symbolhafte Auffassung gehandelt,
so hätten jeweils 1 Ratgeber, 1 Teufel genügt. In der Verviel=
fältigung liegt offenbar eine Neuorientierung: das Drama redet
nicht mehr zum Geiste, sondern zum Auge, und zwar zu einem,
das noch nicht gelernt hat, zarte Farbtöne zu unterscheiden,
und für das daher in dicken,grellen Farben aufgetragen werden
muss. " Wo immer ein neues Formensystem kommt", sagt Wölfflin
(1)," ist es selbstverständlich, dass die Einzelheit zunächst
noch eine etwas vordringliche Sprache spricht". Diese Räte
sind nicht etwa individuell charakterisiert, also eine Art
Nüancen einer Idee oder Eigenschaft, sondern jeder ist nur
eine Wiederholung und Bestätigung des andern. Es liegt hier
der Anfang zu dem, was für den späteren Barock so charakte=
ristisch ist: Anschwellung, Fülle und Häufung. Von Feinheit
der Charakterzeichnung oder = entwicklung kann hier noch
nicht die Rede sein; es ist nur die scharfe Trennung zwischen
schwarz und weiss, Strafe und Lohn. Hier, wie auch in seiner
"Susanna" legt Heinrich Julius den Nachdruck mehr auf die

1.Seite 197: <u>Grundbegriffe</u>.

Verwerflichkeit des Lasters, als auf die Freuden der Tugend, ein Merkmal, das sich auch bei Barockstücken anderer Dichter fand. Augenscheinlich will der Herzog nicht erbauen und er= heben, sondern ein abschreckendes Beispiel darbieten. Sein " Ungeratener Sohn" muss sicher gewirkt haben! Lässt sich et= was Unmenschlicheres denken, als dieser Nero? Was der griechi= sche Geist sich Grausigstes erdacht,-- das Thyestesmahl,-- hier wird es vor den Augen des Zuschauers bereitet und ver= zehrt, und zwar von ein und demselben Menschen! Welche Stei= gerung dieses unklassisch klassischen Motivs! So ist auch die= ser Nero die äusserste Ueberbietung seines römischen geistigen Vorfahrn, ohne aber etwas von dessen Grösse ererbt zu haben. Er ist nichts als ein höchst " ungeratener" Sohn, der untaug= lich zu späterer Mitregierung erscheint und daher zur Besse= rung mit seinem Vermögen versehen und von einem Hofmeister begleitet auf Reisen gehen soll. Erst trotzt der Junge, aber dann, von Hypocrita beraten, heuchelt er Reue:

> Ach ich bitte vmb gnade...Der Trunck hat mich verführet, Es ist mir alles leid aus grundt meines Hertzen...(Fellet dem Vater fur die Füsse, vnd küsset jhn.) Ach lieber Vater...Ich wils alle mein lebtag nicht mehr thun. (Fellet jhm darnach vmb den Halss, vnd spricht.) Ach lieber Vater... Ich wil mich gerne nach ewer Lehr vnd vermahnung schicken...
>
> (Actus IV, Scena 2 (48)).
> (1)

---

1. Da im Drucke keine Zeilenzahlen stehen, werden hier die dort im Rande verzeichneten ursprünglichen Seitenzahlen in Klammern angegeben. Sie stehen jeweils nach durchschnittlich 15 Zeilen.

So bleibt er frei, um zur Erlangung der Alleinherrschaft wei= tere Pläne seiner Räte auszuführen, vor deren Verwirklichung sie allerdings alle zurückschrecken. Um sich Mut zu machen, ermordet er sein Bastardsöhnchen im Walde und geniesst dessen Herz und Blut. So wird er denn " Blutgyrig" und kann seinen Vater und Neffen sowie die zu Hilfe eilende Mutter im Gar= ten ermorden. " Ich mus nicht zuuiel auff ein mal auff mich nhemen", hatte er bei der Besprechung gesagt, " Mit diesen Dreyen wil ich furs erste verrichten", IV,3,(59). Doch lässt er durch den Arzt der Frau seines Bruders ein tötliches Mit= tel reichen, ihn selbst ersticht er im Walde und die drei guten Räte lässt er als des Mordes schuldig enthaupten. Von Gewissensbissen geplagt schneidet sich Garrulus die Zunge aus, und nimmt der Arzt Gift, während die beiden schlechten Ratge= ber sich gegenseitig beschuldigen und töten. Nero selbst aber wird von den Geistern sämtlicher Ermordeten heimgesucht, erst einzeln, dann im Chore, und sie"schreien nacheinander":

> Vindicta, Vindicta, Vindicta, Rach,Rach,Rach, Ceter Ceter Ceter Mordio vber dich vor dem Ge= strengen Gericht Gottes, der du so viel vnschüldig Blut vergossen hast. (Verschwinden)
>
> NERO.
>
> (Erschrecket, raufft die Haar, laufft ge= schwinde auff vnd nieder, windet vnd krümmet sich, reisset das Wambs auff, vnd brüllet grewlich wie ein Ochss, vnd spricht:)...Nun wachet das Gewissen in mir auff. O wehe mir, O wehe, O wehe O wehe, O wehe vber alle wehe. (Gehet herumb, krümmet vnd windet sich.) O wann ich nur todt were... VI, 14 (123)

Alle Selbstmordversuche misslingen ihm aber:" dann der Tolch bricht entzwey", das Band zum Erhängen zerreisst,und die

Giftflasche entfällt seinen Händen und zerschellt. Erneut treiben die Geister ihn zur Verzweiflung, so dass er die Teu= fel zu Hilfe rufen muss:"...kompt vnd holet mich, Dann ich bin doch ewer...(Die Teufel kommen mit grossem grewlichen geschrey vnd führen jhn hinweg.)" VI, 14 (127). Dies diene

> einem jeden, wes Stands er sey, zur Lere vnd Warnung, als ein Spiegel, so wohl sich gehor= samlich gegen seine Eltern zu bezeigen, als auch seine Rathschlege also anzustellen, das sie wieder Gott, Recht vnd billigkeit nicht lauffen mögen... Wie auch insonderheit den Leuten, so sich gern zwischen thür vnd angel, als Eltern vnd Kindern stecken, Damit sie nicht derogleichen lohn empfangen... (Epilogus).

Ein Moralspiegel, also, soll dieses Stück sein, und so lässt es sich verstehen, dass ein Fürst ein solches Schauerdrama zur Aufführung an seinem Hofe schreibt. Ihm als absolutistischem Herrscher musste besonders daran gelegen sein, seine Bürger zu gehorsamen Untergebenen zu erziehen, die sich willig den Anordnungen ihres Vorgesetzten fügten und sich der grössten Höflichkeit und Zuvorkommenheit be= fleissigten. Durch das ganze Spiel hindurch ziehen sich des Dichters Belehrungen, es ist Heinrich Julius selbst, der aus dem Munde des alten Herzogs spricht und seine Unterweisungen erteilt, und diese beziehen sich nicht auf Jenseitiges, das der Seele zum Heile dient, wie im Reformationsdrama, sondern auf Diesseitiges, und Aeusserliches, das dem Fürsten zunutze kommt.-- Wenn im frühen Drama Nachdruck durch Wiederholung verliehen wurde, so handelte es sich einzig um Wiederholung

der Erlösungsbotschaft der Reformation, also einer erhebenden, geistigen Idee. Im späteren Stücke, jedoch, ist es ein in= neres Schwellen, das sich ausdrückt in der Vervielfältigung ähnlicher Gestalten, in der Worthäufung im Affekte und in der mehrfachen Erwähnung gleicher Begebenheiten. Nero sagt:

> Man wil mich mit Gelde abekauffen, Man wil mich zum Lande hinausweisen, Vnd nun wil man mich ins Loch stecken, Ja harret, Wartet nur, Ihr habt mich noch nicht, Wer weis, wer noch einander ins Loch stecket...Wer weis wie es kommen köndte, Wer kan wissen wer noch des andern Herr wird... III,3 (34).

Ausser der direkten Wiederholung gleicher Worte fällt hier auch ein erster Anklang von Antithese auf, die für den Ba= rickstil so charakteristisch ist. Auch das völlige Erschöpfen eines Gedankens durch seine Beleuchtung von den verschiedensten Gesichtspunkten aus, ein weiteres Merkmal dieses Stiles, fin= det sich hier: Nero, von Gewissensbissen überkommen,schreit:

> O Erde thue dich auff, vnd verschlinge mich, O jhr Berge, fallet vber mich, O jhr Winde, führet mich hinweg, O jhr Wasser, kommet vnd erseuffet mich, O jhr Beume, fallet auff mich, vnd schmeisset mich zu bodem. O Feuwr, so Sodoma vnd Gomorrha verzehret hat, falle auff mich. VI,14 (126).

Einmalig und knapp waren die Ereignisse im Renaissancestück, im späteren häufen sich ähnliche Situationen: Zweimal hält der Herzog Rat wegen seines jüngeren Sohnes, beide Male lauscht Garrulus und hinterbringt Nero den Beschluss, wodurch dieser dem Vater zuvorkommen kann. Zwei Proben lässt Seuerus seine Söhne machen, mit einem Büschel Pferdehaar und einem Bündel Haselstöcken, um ihnen den Wert der Eintracht nahezu=

der Aufdemzugehörigkeit der Mathematiker, also einer arbeitenden geleiteten Idee. Im späteren Stücke, jedoch, ist es ein loses netes Schwellen, das sich ausdrückt in der Vervielfältigung ähnlicher Gestalten, in der Verdoppelung im Affekte und in der mehrfachen Erwähnung gleicher Begebenheiten. Nero sagt:

> Man will sich mit Gewalt abschneiden, man will sich von Herzen hineinstellen. Und nun will man mich ins Loch stecken, ja korrekt, Wartet nur, Ihr habt mich noch nicht. Was weiss, wer noch einander ins Loch steckt... Wer weiss wie es kommen könnte, Wer kann wissen wer noch des andern Herr wird... III,3 (24).

Ausser der direkten Wiederholung gleicher Worte fällt hier auch ein erster Anflug von Antithese auf, die für den Ge- tiefstil so charakteristisch ist. Auch das völlige Erschöpfen eines Gedankens durch seine Betrachtung von den verschiedensten Gesichtspunkten aus, ein weiteres Merkmal dieses Stiles, fin- det sich hier: Nero, vom Gedankenschluss überkommen, schreit:

> O Erde thue dich auff, vnd verschlinge mich, O jhr Berge, fallet vber mich, O jhr Winde, führet mich hinweg, O jhr Wasser, kommet vnd ersäuffet mich, O jhr Bäume, fallet auff mich, vnd schlaget mich zu Boden, O Feuer, so Sodom vnd Gomorrha verzehret hat, falle auff mich. VI,14 (126).

Einmalig und knapp waren die Ereignisse im K,aiserstück, im späteren häufen sich ähnliche Situationen: Zweimal heißt der Herzog Lee wegen seinem jüngeren Sohnen, beide Male lässt Gerichte und hintertreibt Nero den Beschluss, wodurch dieser dem Vater zuvorkommen kann. Zwei Zeilen lässt Lenorre seine Sohne machen, mit einem Bündel Pferdehaar und einem Bündel Haselstöcken, um ihnen den Wert der Eintracht anschau-

legen:

> Da habt jhr nun gesehen, Wann die Haar vnd das Bündtlein zusammen bleiben, das sie nicht können zerbrochen vnd zerrissen werden...versucht das Haar vnd den eintzeln Stock, Den werdet jhr leichtlich zerbrechen vnd zerreissen können.
> II, 4,(22).

Im Schlussakte, wie Nero von den Geistern heimgesucht wird, ist diese Wiederholung besonders auffallend: er hat sich im Garten zum Schlafe niedergelegt; da

> (kompt seines Sons Infans Geist, vnnd hat am Halse hengend eine Flessche, vnd in einem arme einen Topff mit Kolen, vnd ist vorn in der Brust auffgeschnitten, vnd blutig, vnd spielet auff einer Cithern, vnd gehet vmb Neronem drey mal herumb, spricht aber kein wort, entlich wachet Nero auff, wischet in die Höhe, erschrecket sich, schlegt ein Reutz fur sich, vnd spricht:) Hilff, Gott, Was ist das? (Der Geist verschwindet als=baldt, vnd Nero legt sich wieder nieder zuschlaf=fen).

So kommen nach einander sämtliche Ermordeten, jeweils mit den entsprechenden Mordinstrumenten, und fünf Mal wiederholt sich hier, was sich im vorigen Akte bereits zugetragen! Wie wahn=sinnig eilt der Verfolgte davon, aber unterwegs begegnet er jedem der Geister, einzeln, und jeder spricht seinen Fluch über ihn aus,-- sieben furchtbare Verwünschungen. Darauf folgt, fünf Mal abwechselnd , das Rachegeschrei der Geister und der Verzweiflungsausbruch Neros, bis er schliesslich,-- wiederum zweimal,-- die Teufel zu Hilfe ruft. Das ganze Stück ist eine grosse, stets anschwellende Steigerung bis zu diesem katastro=phalen Schlusse hin:

I.Akt: Des Herzogs Entschluss, das Land seinem Aeltesten zu übergeben und den Küngeren auf Reisen zu senden.

II.Akt: Neros Trotz und des Vaters Beschluss, ihm diesen durch kurze Haft zu brechen.

III.Akt:Nero fasst den Plan, dies durch Heuchelei abzuwenden.

IV:Akt: Neros geheuchelte Reue und folgende Mordpläne.

V.Akt: 4 Morde an Verwandten, ohne verdächtigt zu werden.

VI.Akt:Neros Brudermord und Hinrichtung der drei Räte,
2 Selbstmorde, 2 Tötungen; Geistererscheinungen;
Neros Höllenfahrt.

Eine ähnliche Steigerung lässt sich auch verfolgen im über=sinnlichen Elemente, das in die Handlung eingreift: Ahnung - Traum - Geist - Teufel. Die beiden ersteren den Guten zur Warnung, die letzteren zur Strafe des Bösewichts. Die Ermor=deten haben Vorgefühle eines Unglückes, das sie treffen wird. Der kleine Infans sagt zu Nero:

> Ach Vater, Ich kan hie nicht lenger bleiben, vnd weis nicht, Wie mir so angst vnd bang, das ichs nicht sagen kan, O behüte Gott, Wie grawet mich so sehr. IV, 6 (64).

Drei Mal spricht er diese Furcht aus. Aehnlich sagt auch Innocens zu Seuerus, der ihn in den Garten einlädt:

> Ja Herr Grossvater, Was euch gefellt, Aber ich weis nicht, wie mir ist, Mir ist so bange dafur, das ich in den Garten gehen sol, Mir ist alle mein lebtag so seltzam nicht gewesen. IV,7 (66).

Probus wird zu seinen Ahnungen noch von einem Traume gequält, in dem er die ganzen Begebenheiten geschaut hat:

> Das Hertz ist mir so schwer...Ich bin zu Nacht der=massen durch einen schrecklichen Traum erschrecket worden, das ich nicht allein dauon erwacht, Sondern auch mir alle Glieder erzittert haben... V, 1 (72).

Kurz darauf kommen die Geister und dann die Teufel zu Nero, " mit grewlichen geschrey, vnd führen jhn weg"" (VI, 14 (127)) - die äusserste Konkretisierung geistiger Vorgänge. Es ist nicht

etwa der mittelalterliche Teufel, über den man lachen kann, da er um die bereuende Seele geprellt wird; auch ist es nicht bloss das Symbol für seelische Qual, wie es ein Renaissance=drama vielleicht gebracht hätte; sondern für einen Hof, des=sen Herzog sich persönlich eifrig mit der Ausrottung von Hexen befasste, musste solch ein Teufel eine Wirklichkeitsgestalt grausigster Art sein.

So lässt sich aus diesem Drama ablesen, wie stark sich in den sechzig Jahren die Einstellung des Menschen dem Leben gegenüber gewandelt hat. Er empfindet nicht mehr objek=tiv, sondern subjektiv, betrachtet nicht mit dem Geiste,was sich ins Symbolhafte erheben lässt, sondern lässt sich durch seine Gefühle erschüttern durch die Tragödie des Lebens. Er sieht nicht mehr linear, sondern malerisch. Nicht mehr stehen die Charaktere, flächenhaft nebeneinander geordnet, sondern es ist ein ständiges Kommen und Gehen und Sich=Bewegen in grosse Tiefen hinein. Obwohl sich auch hier schlechter=dings nichts über den Schluss hinaus denken lässt, so wirkt dieses Stück im Vergleich zu dem vorher besprochenen doch atektonisch im Aufbau: es zeigt nicht jene symmetrische An=ordnung und Einrahmung; kein Chor begleitet die Handlung, harmonisch sie gliedernd und bindend; nur " Musica"schliesst die Akte ab, vielleicht ein Ueberrest alter Tradition, oder als befreiendes und erheiterndes Zwischenglied? Ganz "einheitlich" ist die Einheit der Handlung: die Charaktere

scheinen nur als Relief für Nero zu dienen und hätten, aus dem Ganzen losgelöst, nicht genug Kraft zu einer Einzelexis= tenz; einzig auf den Titelhelden fällt starkes Licht,-- wie bei einem Rembrandtschen Bilde, und wie auch in jener Zeit, wo auf den Fürsten das Licht fallen sollte, während der Ein= zelne ins Dunkel der Unselbständigkeit zurückgedrängt wurde. Auch Vernunft und Mass werden langsam ersetzt durch Gefühl und Masslosigkeit im Guten, wie im Schlechten; und der Mensch hat Freude am Unklaren, Irrationalen und versucht, die dunklen Tiefen seines Wesens zu ergründen, wenn es auch nur ein erstes unbeholfenes Tasten nach dem Unbewussten ist.

2. Vergleich:

Heinrich Julius: SUSANNA, 1593 (1),

Paul Rebhun: SUSANNA, 1535. (2)

In allen Stücken des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig tritt diese neue Lebensauffassung zutage, die sich in einem neuen Kunstwillen ausdrückt. Besonders stark fällt dies auf bei einem Vergleich zwischen seiner Behand= lung des Susannastoffes und der eines früheren Dichters.

---

1. Vgl.S.24, Anm.2.

2. Paul Rebhun, hgb. von Hermann Palm, Bibliothek des Litte= rarischen Vereins, XLIX, Stuttgart 1859.

Auch dieses Thema, wie das des Verlorenen Sohnes scheint damals seines ethischen Gehaltes wegen sehr beliebt gewesen zu sein. Es ist die Geschichte, die sich in den Apokryphen (im 13.Kapitel des Buches Daniel) findet, von Susanna, einer in Babylon lebenden Israelitin, der Tochter des Helkias und Frau Joakims. Zwei Aelteste versuchen, sie zu verführen, werden aber von ihr abgewiesen und klagen sie aus Rache des Ehebruchs an. Das Volk kann nicht umhin, den beiden Richtern Glauben zu schenken und verurteilt daher Susanna zum Tode, wird aber durch Daniel von ihrer Unschuld überzeugt und führt die Strafe an den Schuldigen aus, während Susanna so durch Gott errettet wird.

Die Dramatisierungen dieses Stoffes reichen von epischen Aneinanderreihungen der Begebenheiten bis zum Kunstdrama, wie Paul Rebhun es als erster schuf. Seine " Susanna" gilt als bestes deutsches Drama der Renaissance und auch als bedeutendste Behandlung dieses Themas, war es doch zugleich volkstümlichen Inhaltes und kunstvoll der Form nach. Mit diesem Stücke aus dem Jahre 1535 soll nun das von Heinrich Julius, 1593 datiert, verglichen werden zur Untersuchung des Stilwandels und des möglichen Grundes dafür.

Paul Rebhun (1), Lehrer und Pfarrer in Sachsen, war ein Freund Luthers und Melanchthons. Wie jener schätzte auch

---

1. Geb. in Niederösterreich, gest. 1546 zu Oelsnitz,Sachsen.

er den Wert des reinen Wortes und bemühte sich um die Schaf=
fung einer edlen deutschen Schriftsprache (1), wozu er als
klassisch gebildeter Gelehrter besonders befähigt und beru=
fen war. Eine bedeutende Leistung und für jene Zeit etwas
ganz Neues war sein Schreiben einer deutschen Grammatik, die
sich auf Luthers deutsche Schriften gründete, und von der er
sich Grosses versprach, obwohl er halb bezweifelte,

> ob unsre teutschen diss werkh werden zu Danck
> annehmen vnd zu Besserung der sprach, auch zur
> erhaltung des feinen artigen vnd hochberedten
> der teutschen Zungen... werden gutwillig ge=
> brauchen wollen. (2).

Tatsächlich ist diese Grammatik leider nie gedruckt worden.
Aber von grossem Einfluss auf die Entwicklung der Sprache ist
Rebhun geworden durch seine Dramen " Susanna" und "Hochzeit
zu Cana", in denen er Reinheit der Rede verbindet mit Frei=
heit und Reichtum in der Behandlung des Metrums. So sehr ist
ihm an einem richtigen Mitschwingen seines Lesers in diesen
neuen Rhythmen gelegen, dass er stellenweise, bei Wechsel
der Versfüsse, die metrischen Zeichen anbringt:

---

1. Hermann Palm führt in seinem Schlusswort zu Paul Rebhuns Dramen, Seite 176, die folgenden Worte des Dichters an:
   Ihr lieben Deutschen, so ihr achten werd,
   Dass auch eur sprach geziert werd und gemehrt,
   So lasst euch gfallen solcherlei gedicht,
   Die neben anderm nutz auch drauf gericht,
   Die deutsche sprach werd gschmuckt und reich gemacht.

2. Zitiert aus Hermann Palms Schlusswort zu den Dramen Paul Rebhuns, Seite 177.

Das ich mirs las gfalln zur wirtschafft itzt zu gen (1).

oder:

Kumpt last vns wider schawn hinein (2).

oder auch:

Weil vns Gott gespeiset hat (3).

Besonders auffallend und interessant ist Rebhuns Behandlung des Chores in seiner " Susanna". Mit dem antiken Chore hatte der Chor des Reformationsdramas noch die der Handlung angemessene Gesinnung gemein. Es wurde ein Kirchen=lied oder ein Psalm gewählt, dessen Inhalt meist dem des be=treffenden Stückes oder Aktes entsprach, und der allgemein be=kannt war, so dass der Dichter, wie auch Waldis es tat, nur die erste Zeile des Chores angibt. Es konnte auch, besonders später, vorkommen, dass das Lied keine Verbindung zur Handlung hatte und beliebig wegfallen konnte, und schliesslich wurde es, wie ja auch bei Heinrich Julius, überhaupt durch Instru=mentalmusik ersetzt. Paul Rebhun greift noch auf die ursprüng=liche Funktion des Chores zurück, der etwas organisch mit der Handlung Verwobenes darstellt und die Gedanken und Gefühle ausdrückt, die den idealen Zuschauer nach jedem Akte bewegen mussten, wie nach dem I.Akt der " Susanna": im "Chorus" die Sorge um die Heldin, Klage über die Ungerechtigkeit der Welt, in der "Proportio" die Zuversicht auf Gottes Hilfe und auf

1.Hochzeit zu Cana: IV.Akt,1.Szene,(Vers 1)
2. Ibid., IV,2 (36),
3. Ibid., IV,9 (403).

das endgültige Siegen des Rechtes. An dieser Stelle, jedoch, soll nur die Formseite berücksichtigt werden, und hierin zeigt sich das besondere Geschick Rebhuns und sein bewusstes Streben nach Schönheit und Reichtum der Formen. Diese Chöre sind lyrische Gedichte, die nach der hinzugefügten Melodie offenbar zweistimmig gesungen wurden. Nach dem ersten Akte haben Chor und Proportio je zwei Strophen zu zehn Versen von vier= und dreifüssigen Jamben:

Fraw Venus gross ist dein gewalt
Bey allen menschen kinden...   I,V.295.

Es reimen jeweils die vierfüssigen Verse mit stumpfem, die dreifüssigen mit klingendem Reime. Auf welche Weise der Dichter aber jedwede Eintönigkeit vermeidet, das zeigt das folgende Schema der Versfüsse (wobei der elfte Vers jeweils eine Wiederholung des zehnten ist): an jambischen Versfüssen je 4 - 3 - 4 - 3 - 4 - 4 - 3 - 4 - 4 - 3 - 3 . Auch nach dem zweiten Akte haben Chor und Gegenchor je zehn Verse, doch sind sie hier verschieden verteilt. Der Chor besteht aus fünf vierzeiligen Strophen, deren Verse je drei Jamben mit paarweisem stumpfem Reime haben:

Diss ist der werlet lauff
Wer vleissig siecht darauff... II, V.333 f.

Wie der erste Chor dagagen ist der zweite Gegenchor aufgebaut und mit der gleichen Anordnung der Versfüsse, jedoch ohne die Wiederholungszeile. Nach dem dritten und vierten Akte fehlen die Gegenchöre; die beiden Chöre bestehen aus

je drei Strophen von dreizehn Versen, die in ihrer wechseln= den Form bei aller strengen Gesetzmässigkeit einem mittel= alterlichen Leich gleichen. Im dritten Chor sind Versmass, Versfüsse und Reime verschieden, aber sich in allen drei Strophen entsprechend:

> David der prophetisch man
> Zeigt an
> Durch gottes geist gelehret.... III,V.343 ff.

Ebenso abwechslungsreich und dabei doch gesetzmässig ver= teilt sind die Formen des vierten Chores:

> O Gott du richter aller welt
> Der du hast selbs bestelt
> All oberkeit, vnd gwalte... IV, V.443 ff.

Auch im Drama selbst herrscht Mannigfaltigkeit des Verses, und dies scheint nicht nur einer Freude am Können zu ent= springen, sondern dem Wunsche, die Sprache dem Wesen des betreffenden Menschen anzupassen, damit er sich einheitlich, als ein in sich ruhendes und geschlossenes Ganzes offenbare. Die heuchlerischen Richter, die sich so wichtig dünken, re= den immer in einem schwerfälligen Metrum:

> Lieben herren euch ist klar, vnd vnverholen
> Wie vns Got durch Mosen hat mit ernst bevolen...
> IV, 1, Vers 9 f.

Wie zart und graziös ist daneben Susanna:

> Ytzund scheind fein warm die sunn
> Drum ich gehen wil zum brunn .... III, 1,V. 1 f.

Es ist meist eine ganze Szene, die in einem einheitlichen rhythmischen Charakter klingt, bestimmt durch die Natur oder Stimmung dessen, der die betreffende Szene dominiert.

So ist Susanna in der Dankesszene zusammen mit ihrer Familie wieder viel gemessener:

> O Gott der du allein gerecht
> Du hast mich nu gerochen recht
> Vnd mich errett aus disem todt... V, 6, V.585 ff.

In solchem Hervorheben der einzelnen Teile eines Ganzen zu gewisser Geschlossenheit und Selbständigkeit sieht Heinrich Wölfflin einen Wesenszug der Renaissancekunst, und dasselbe dürfte für das Drama gelten. Und in seinem Bemühen um die Schönheit der Form und ihre Uebereinstimmung mit dem Inhalt zeichnet sich Rebhun als klassisch empfindender Mensch aus.

Heinrich Julius, dagegen, beweist schon durch seine Sprache seine Zugehörigkeit zu einer ganz anders em=pfindenden Epoche. Zu jeder Zeit hätte der Ernst des Themas die gebundene Rede und gehobene Sprache gerechtfertigt, doch der herzogliche Dichter schreibt ähnlich wie im " Ungeratenen Sohn" volkstümliche Alltagsprosa und höfischen Stil. Wenn er seine Worte den Charakteren anpasst, so ist es nicht die Form, sondern der Inhalt, der sich ändert: törichte Miss=verständnisse bei dem Narren, Rechtsausdrücke bei den Rich=tern. Oder darf der Dialekt, der die verschiedenen Bauern charakterisiert, als bestimmter Formwille angesehen werden? Aber auch dann wäre es nicht das Zeichen einer klassischen Erfassung der Idee der Formenschönheit, denn es handelt sich ja um das Festhalten des Momentanen, Realistischen und Flüch=tigen, dessen, was den Schein betont, gegenüber dem Sein ewi=ger Werte, -- und diese Art zu sehen ist nach Wölfflin kenn=

zeichnend für den Barock.

In allen Aeusserungen des Stiles zeigen sich diese polaren Unterschiede in der Auffassung der beiden Dichter bei der Bearbeitung des gleichen Stoffes.

Dem Grundbestand der Fabel fügt Paul Rebhun, wie auch Waldis es bei dem " Verlorenen Sohne" tat, nur so viel hinzu, als zu dem besseren Verständnisse der Charaktere von=nöten ist. In knappen Szenen wird das freundschaftliche und vertrauensvolle Verhältnis der Ehegatten gezeigt, sowie die Ehrerbietung, die Susanna ihren Eltern zollt, ihre weise und liebevolle Behandlung der Kinder und deren herzliche Liebe zur Mutter, wie auch ihre Güte ihren Dienstboten gegenüber, die an ihr hängen. Dieser harmonischen Gruppe gegenüber stehen die beiden Aeltesten oder Richter, zwei alte Schur=ken, die sich ihre Liebe zu Susanna gestehen und sie zusam=men zu überfallen planen, was nicht zu schwer sein dürfte, da sie beruflich häufig in Helkias Hause zu tun haben. Dass es sich nicht etwa um bloss vorübergehende Verirrung ihrer=seits handelt, das zeigt der Dichter durch Einführung eines reichen Bürgers, dem sie Dank seiner Bestechung den Acker einer armen Witwe zusprechen; für einer zweiten Witwe drin=gendes Anliegen haben sie keine Zeit. Zwischen diesen beiden Parteien stehen " die vier Eltisten oder Radtsgenossen",die über Susanna Recht sprechen, und " die zwen Schergen", die die Richter steinigen.

Das Stück des Herzogs ist gerade doppelt so lang

und hat statt der 24 Personen deren 34, wieder bei ihm der Ausdruck barocker Häufung. Die beiden Gegenparteien verhal= ten sich wie die obigen, abgesehen davon, dass Susannas Familie und ihre Eltern hier ganz getrennte Gruppen bilden. Als Jurist gestaltet der Autor die Gerichtsszene möglichst getreu im Sinne seiner Zeit: die " Eltisten" werden zu " Beysitzern des Gerichtes" , die " Schergen" zu "Stecken Knecht" , und es werden noch ausserdem eingeführt ein be= sonderer Richter, ein Gerichtsschreiber und zwei Gerichts= diener. Grossen Raum nimmt eine Nebenhandlung ein, in der fünf Bauern, eine Bäuerin und zwei Frauen die Richter der Unredlichkeit anklagen. In Hohan Clant aber, dem " Morio", lebt wohl der alte Hanswurst weiter.

Dieser barocken Tendenz zur Schwellung und Wieder= holung wird eine langsame und allmähliche Entwicklung vor= ausgegangen sein, die ihren Ursprung vielleicht schon in Rebhuns Zeiten nahm; jedenfalls ist es interessant zu be= merken, dass er in einer zweiten Ausgabe seiner " Susanna", vom Jahre 1544, zwei Nebenfiguren und das ganze Stück hin= durch Texteinfügungen bringt, die aber nichts Neues oder Ergänzendes darstellen und offenbar nur erweitern sollen. Umgekehrt verfuhr Heinrich Julius, als er im Jahre der Erstausgabe ,1593, eine zweite "Susanna" verfasste, die offenbar für allgemeine Aufführungen berechnet war, denn dies Stück hat nur ein Viertel der Länge des ersten, nur 21 Personen, stark verkürzte Gerichts= und gar keine Bau=

ernszenen; auch beträgt der Epilog hier nur eine halbe Sei= te, während er sich vorher über vier Seiten erstreckte. In= folge der starken Kürzung, die aber nur an manchen Szenen vorgenommen wurden, haben die Proportionen dieses zweiten Stückes gelitten, so dass es hier nicht berücksichtigt wird.

Heinrich Wölfflin betont immer wieder, wie über= sichtlich in der Renaissance der Grundriss eines Baues und die Komposition eines Gemäldes war,-- tektonisch nennt er die= se Kunst. Zur Barockzeit, dagegen, traten Elemente dazu, die bewusst retardierend wirken sollten, die den Blick ablenkten von der direkten Entwicklung der Linie und absichtlich eine malerische Unklarheit oder Verhüllung in das Werk hineintru= gen und es atektonisch machten. Dass die Merkmale dieses drit= ten der Wölfflinschen Begriffspaare sich auch in unsern bei= den Dramen finden, zeigt ein Vergleich des Verlaufs der Hand= lung, die sich jeweils auf fünf Akte verteilt.

<u>Paul Rebhun</u> entwickelt die Handlung folgendermassen:

I.Akt:

1.Szene: Die beiden Richter gestehen sich ihre Liebe zu Susanna und planen, sie im Garten zu überfallen.

2. " : Susanna inmitten ihrer Familie; Abschied vom Ge= mahl, der geschäftlich mit einem Knechte fortgeht.

1.Chor: Lob der Frau Venus.
Lob des Ehestandes.

II.Akt:

1.Szene: Monolog des reichen Bürgers, der eine Lüge ersinnt, um den Acker der armen Witwe Olympa zu bekommen.

2. " : Er verklagt sie, verspricht ein Geschenk, die Rich= ter laden sie vor und verlangen den Acker für ihn.

3. " : Susanna spricht mit ihren Kindern über ein gottge= fälliges Benehmen und sagt den Mägden, sie wolle sich am Nachmittag im Bade erquicken.

4.Szene: Die Richter, deren einer dies erlauscht hat, eilen sich im Garten zu verstecken und haben daher keine Zeit, der Witwe Ruth beizustehen.

2.Chor: Reichtum und Gewalt herrschen in der Welt. Gott nimmt sich der Bedrängten an.

III.Akt:

1.Szene: Susanna geht in den Garten, begleitet von ihren Mädgen, die sich darauf entfernen.

2. " : Die beiden Alten tragen ihr ihre Liebe an, unter Versprechungen und Drohungen; sie werden abgewiesen unter Hinweis auf Gott und der Versicherung, der Tod sei der Sünde vorzuziehen.

3. " : Aus Rache rufen sie Susannas Haushalt zusammen: sie hätten sie mit einem jungen Burschen im Garten überrascht, was nicht geglaubt wird. Sie gehen, um die Klage vor das Volk zu bringen.

4. " : Eltern und Schwester trösten Susanna, die kurz über das Ereignis berichtet und ihren Mann herbeisehnt.

3.Chor: Wer Gott vertraut, hat auf einen Felsen gebaut. Wer ihn verachtet, wird untergehen.

IV.Akt:

1.Szene: Die Richter klagen Susanna vor den Aeltesten an.

2. " : Die nach ihr ausgeschickten Schergen glauben nicht an ihre Schuld. Ihr Mann hat heimkehrend eine Ahnung " eines bösen", das ihr könnte widerfahren sein.

3. " : Er kommt dazu, wie sie abgeführt wird, will sich wehren und wird vor das Gericht gewiesen.

4. " : Dort bringen die Richter eine ausführliche Lüge gegen Susanna vor, deren Mann und Vater umsonst um Gehör bitten. Das Urteil lautet auf Steinigung.

4.Chor: Gott kann Wunder wirken; er lässt oft erst im Elend stehen, wen er später erhöhen will.

V.Akt:

1.Szene: Susannas Gebet zu Gott und Abschied von den Ihren.

2. " : Vor die Aeltesten tritt der Knabe Daniel, erklärt Susanna für unschuldig, die Richter für schuldig.

3. " : Die Richter sollen zum Einzelverhör abgeführt werden.

4. " : Einzeln redet Daniel ihnen ins Gewissen und frägt nach dem Ereignis: ihre Aussagen widersprechen sich, sie sollen des falschen Zeugnisses wegen gesteinigt

werden.

5.Szene: Auf dem Wege zur Richtstatt begegnen ihnen die zwei Witwen. Die Richter werden von den Schergen gesteinigt.

6. " : Lobpreisung Gottes durch Susanna; Dank ihrer Familie.

7. " : Die Aeltesten bedauern, falsch geurteilt zu haben. Joachim fordert alle auf, Gott Lob zu singen und mit ihm ein Dankesfest zu feiern.

Wie eindeutig und zielbewusst ist hier der Verlauf der Handlung; wie weit verzweigt dagegen bei Heinrich Julius:

I.Akt:

1.Szene: Helkia dankt dem Herrn, dass seine Tochter so gottesfürchtig ist und einen guten Mann hat. Er sendet einen Knecht nach ihr und seiner Frau aus. Sein Hausknecht Johan Clant unterbricht ihn ständig mit törichten Bemerkungen.

2. " : Er gibt Susanna lange Anweisungen zu einem gottgefälligen Leben und legt dabei die zehn Gebote Mosis aus. Der Narr unterbricht ihn weiter.

3. " : Helkia gibt seinem Hausknecht religiöse Belehrungen, die dieser andauernd missversteht (und die sich über ein Zehntel des ganzen Stückes,18 Seiten, erstrecken!). Langer Monolog Midians über die Krankheit, die ihn befallen hat: seine Liebe zu Susanna. Hans, ein sächsischer Bauer, bittet ihn, als Richter eine Schuld einzutreiben, wird aber abgewiesen, da er zu arm ist, um Geschenke zu geben.

II.Akt:

1.Szene: Monolog des zweiten Alten, Simeon, über seine Liebe zu Susanna. Midian kommt dazu: gegenseitiges Misstrauen und Anlügen; endliches Gestehen und Planen des Ueberfalles.

2. " : Susanna sorgt sich um ihren Mann, schickt einen Knecht nach ihm aus; geht in den Garten mit einer Magd, die sie zurückschickt, die Tür zu schliessen.

3. " : Die beiden Alten versuchen, Susanna durch Worte, Geschenke und Drohungen zu verführen; sie entflieht ins Haus.

4. " : Die Alten klagen Susanna an vor der herausgerufenen Dienerschaft, die ihnen nicht glaubt, und

entfernen sich," um den sachen nachzudencken". Ein schwäbischer Bauer fragt einen thüringischen nach einem Richter, der ihn, der in der Stadt be= trogen worden, zu seinem Rechte verhelfe. Zu ihnen kommt der Sachse, wütend über Midians Abweisung (I,3). Sie versuchen umsonst, sich und ihre Dia= lekte zu verstehen.

III.Akt:

1.Szene: Jojakim dankt Gott für sein bisheriges guttes Ge= leite und lässt seine baldige Heimkehr ankündigen. Er ist voll Lobpreisungen über sein frommes Weib.

2. " : Monolog eines Knechtes, der die Beschuldigung nicht glaubt. Jojakim trifft ihn, erfährt nach langem Ausfragen, was sich zugetragen, ist fas= sungslos und wird vom Knechte getröstet.

3. " : Helkia sagt seiner Frau von dem Vorfall; zu ihnen stösst Jojakim und beklagt das Unglück, das ihn betroffen. Sie lassen Susanna holen.

4. " : Susanna versichert alle fussfällig ihrer Unschuld und erhält das Versprechen ihres Beistandes.

5. " : Die beiden Alten planen, bei ihrer Aussage zu ver= harren, einerlei, was zu Susannas Verteidigung vorgebracht werde. Umsonst bitten die Bauern Conrad und Clas Midian um Beistand gegen betrügerische Städter,

IV.Akt:

1.Szene: Der Richter erklärt den " Beysitzern" den Grund ihrer Zusammenkunft und schickt die Gerichtsdiener nach den Alten und Susanna aus.

2. " : Die Alten geben eine eingehende Beschreibung eines Ehebruchs Susannas mit einem jungen Gesellen. Sie berichtet den wahren Sachverhalt. Sie gehen ab.

3. " : Da das Geiricht lehrt, " Das in zweier Zeugen Munde die gantze Sache bestehen sol", wird Susannas Schuld anerkannt, falls die Alten sie eidlich be= stätigen.

4. " : Die Alten " verificieren" ihre Aussagen " noch= mals mit einem cörperlichen Juden Eidt", worauf das Todesurteil über sie gesprochen wird. Sie ruft Gott als Richter auf und nimmt Abschied von den Ihren. Der Knabe Daniel kommt und bezichtigt die

Alten des falschen Zeugnisses. Er darf sie einzeln ausfragen.

5.Szene: Midian hebt seine Unbestechlichkeit hervor; es kommen mit ihren Anschuldigungen die drei früheren Bauern, ein Jülischer und ein fränkischer Bauer. Johan Clant widerlegt seine Aussage über Art des Baumes im Garten.

6. " : Simeom wird verhört, betont sein bisheriges untadelhaftes Leben und wird von der Kölnischen Bäuerin, der Märkischen und der Meisnischen Frau Lügen gestraft, deren Töchter er verführt hat. Auch er irrt sich in Bezug auf den Baum.

7. " : Die Alten werden als meineidig vom Volke zum Tode verurteilt, von den Steckenknechten abgeführt, beichten Gott unterwegs all ihre Sünden und werden von den Bauern und Frauen gesteinigt.

V.Akt:

1.Szene: Monolog Johan Clants, in dem er die Alten imitiert.

2. " : Susanna dankt Gott.

3. " : Ihre Eltern sind glücklich. Ihr Mann will Gott einen Lobgesang singen, von den " cantoribus vnd instrumentisten" begleitet.

4. " : Susanna kommt zu ihnen, danach ihre Kinder.

5. " : Lobgesang: " Frölich wollen wir Alleluia singen".

6. " : Johan Clant plant Einkäufe für die Magd, die er liebt. Sie schickt ihm einen Korb, worüber er tief betrübt ist.

Es scheint, als ob eine Erklärung, wie sie Wölfflin in Bezug auf zwei grundverschiedene Auffassungen des Abendmahles gibt, auch auf diese Dramen Anwendung fände, wenngleich sie nicht die Vollkommenheit jener Kunst darstellen. Zu Lionardos Gemälde sagt er:

> Es gibt keine höhere Stufe klassischer Klarheit. Die Ausbreitung der Form ist eine vollkommene und die Komposition derart, dass die Bildakzente mit den Sachakzenten durchaus zusammenfallen. Tiepolo

gibt dagegen die typisch-barocke Verschiebung: Christus hat zwar allen nötigen Nachdruck, aber offenbar bestimmt er nicht die Bewegung des Bildes und bei den Jüngern ist von dem Prinzip der Verdeckung und Verdunkelung der Form ausgiebiger Gebrauch gemacht. Die Klarheit der klassischen Kunst muss dieser Generation als unlebendig vorgekommen sein. Das Leben ordnet ja seine Szenen nicht so, dass man alles sieht und dass der Inhalt des Geschehenden die Gruppierung bedingt. Zufällig nur kann im Wogenschlag des wirklichen Lebens das Wesentliche auch für das Auge als solches wirksam werden. Auf diese Momente ist die neue Kunst eingestellt. Aber es wäre unrichtig, in der Absicht auf das Natürliche allein den Grund dieses Stiles zu suchen, erst als die relative Unklarheit ganz allgemein als Reizmotiv empfunden wurde, konnte dieser Naturalismus der Schilderung zu Worte kommen. (1)

Auch auf dem Gebiete des Dramas hat sich das Schwergewicht in den zwei Generationen verschoben.

Bei Rebhun handelt es sich lediglich um die Geschichte Susannas, in deren Verlauf der dritte Akt den Höhepunkt bildet. Der vierte und fünfte Akt bringen auf der absteigenden Linie das langsame Weiterschreiten zu einer glücklichen Lösung hin. Es ist knapp, schlicht und zielbewusst und wie der Dichter es ankündigt:

EIN GEISTLICH SPIEL, VON DER GOTFÜRCHTIGEN VND KEUSCHEN FRAWEN SUSANNEN, GANTZ LUSTIG VND FRUCHTBARLICH ZU LESEN.

Heinrich Julius nennt sein Drama ebenfalls ein ernstes Stück mit heiterem Ausklang. Aber schon der Titel drückt aus, was die Analyse ergab: die Weitschweifigkeit, die die Handlung selbst fast erdrückt. Er lautet:

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe, Seite 223.

TRAGICA COMOEDIA HIBELDEHA VON DER SUSANNA, WIE DIESELBE VON ZWEYEN ALTEN, EHEBRUCHS HAL= BER FALSCHLICH BEKLAGET, AUCH VNSCHULDIG VERURTHEILET, ABER ENTLICH DURCH SONDERLICHE SCHICKUNG GOTTES DES ALLMECHTIGEN VON DANIELE ERRETTET, VND DIE BEIDEN ALTEN ZUM TODE VERDAMMET WORDEN. (1)

In diesem Stücke ist es nicht ein Aufsteigen zum Höhepunkt und wiederum ein Absteigen zu einem harmonischen Ausklingen, hier liegt der Schwerpunkt nicht auf der Verführungsszene,-- diese ist ja schon im zweiten Akt,-- sondern es ist ein stän= diges Aufsteigen und Anschwellen bis zur Gerichtsszene im vierten Akt, auf die nur ein kurzes und schnelles Ende folgt. Dieses Drängen zu einem stark akzentuierten Schlusse hin ist ein besonderes Merkmal der barocken Dichtung (2). Alles ist in Bewegung, doch ist es nicht eine gerade Bewegungslinie, sondern immer wieder sind Hemmungen zu überwinden, ist diese und jene Nebenhandlung zu beleuchten, damit das Gesamtbild möglichst bunt, malerisch und naturgetreu sei. In den vier= ten Akt scheinen die verschiedenen Handlungen einzumünden, und da sind auch die grössten Massen angehäuft:

1." HIBELDEHA" bedeutet: Henricus Julius Brunsv.Et Luneb. Dux., Episcop,,HAlberstad." Dr.Wilhelm Ludwig Holland erwähnt in den Anmerkungen zu sei= ner Ausgabe der Dramen, Seite 841, dass es eine Gewohnheit der braunschweigisch-lüneburgischen Herzöge des XVI.Jahrhunderts war, bloss mit den Anfangsbuchstaben ihres Namens und Titels zu zeichnen. -- Das mag eine barocke Freude an Verunklärung sein; jedenfalls liebt Heinrich Julius die Variation, denn zu jedem Drama stehen die Buchstaben in anderer Reihenfolge. In der gekürzten Fassung der "Susanna" schreibt er "HIDBELE= PIHAL", im "Ungeratenen Sohn":" HIEHADBEL".

2.Vgl.Fritz Strich: Der lyrische Stil des siebzehnten Jahr= hunderts .

IV.Akt:

1.Szene: Nur die 7 Gerichtspersonen, in Erwartung.

2. " : Anschwellen auf 21 Personen, Anklage der Alten.

3. " : Abschwellen auf 6 Gerichtspersonen, Beratung.

4. " : Anschwellen auf 25 Personen; Nachsprechen des Judeneides, Wort für Wort; zwölfmaliges " Amen", wie der Stab über Susanna gebrochen wird. Länge dieser Szene: ein Siebtel des ganzen Dramas (25 Seiten).

5. " : 18 Personen. Verhör des einen Gegenspielers (retardierendes Moment).

6. " : 24 Personen. Verhör des anderen Gegenspielers (weiter retardierendes Moment).

7. " : 28 Personen. Verurteilung der Schuldigen, gut= geheissen durch 26 verschiedene " Amen". Steinigung.

Mit diesem vierten Akte ist eigentlich das Stück zu Ende, und wie wenig der fünfte Akt für die Handlung be= deutet, das zeigt,-- wenn mit dem Längenmass gemessen werden darf,-- ein Blick auf die Seitenzahl der fünf Akte dieses Stückes, die sich bei Rebhun ziemlich ebenmässig verteilen. Bei Heinrich Julius dagegen(1):

I.Akt: 38 Seiten lang.

II.Akt: 38 Seiten lang, wovon nur 9 auf die dritte, die Verführungsszene entfallen.

III.Akt: 26 Seiten lang.

IV.Akt: <u>50</u> Seiten lang, wobei die Szenen im Gerichtssaal sich auf 44 Seiten erstrecken.

V.Akt: <u>8</u> Seiten lang.

Es scheint zweifellos, dass der Dichter den Hauotakzent nicht auf Susanna, sondern auf die Gerichtsszenen verlegen wollte, sei es, infolge seiner eigenen Neigung zum Römischen Recht,

sei es, um seinen Untertanen den unerbittlichen Gang des Ge= setzes recht drastisch vor Augen zu führen; das häufige Vor= und Nachsprechen von Formeln muss sehr eindrucksvoll gewirkt haben. Auf jeden Fall aber ist diese Verlegung des Akzentes in so vielen Punkten dieses Dramas auf eine neue Wertung des= sen, was notwendig ist, zurückzuführen.

Durchweg ist auch die Einzelbehandlung verschieden, " weil alles Wesentliche der Formempfindung schon im klein= sten Bruchteil vorhanden ist" (1).

Beide Stücke sind von einem Prolog und einem Epilog eingerahmt. In den Prolog nimmt Heinrich Julius auch die In= haltsangabe, die Rebhun nach klassischem Muster in einem "Argument oder Inhalt" besonders gibt. Interessant ist die Anrede, die keinen Zweifel lässt über die Art der Zuschauer in jenen zwei Zeitaltern:

Rebhun: Ihr Herren hochs vnd niedrigs stands zu gleiche
Alt, odder jung, gewaltig arm vnd reyche...

Das ist knapp, geradeaus, allumfassend, gut bürgerlich und demokratisch.

Heinrich Julius:

> DVrchleuchtige, Hochgeborne, gnedige Fürsten vnd Herrn, Auch Dvrchleuchtige, Hochgeborne, Gnedige Fürstin vnd Frawen, Auch Wolgeborne Edle, Gestrenge, Ernueste (= Ehrenfeste), Hochgelarte, Achtbare grossgünstige liebe Herrn vnd Junckern, vnd in= sonders gute Freunde...

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe, S.6.

Dies wendet sich offenbar an eine Gesellschaft, die ganz höfisch orientiert ist, und die streng auf Innehaltung der Rangunterschiede dringt. Es ist eine aristokratische Gesellschaft. Auch hat sie Freude an äusserer Zurschaustellung, an einer Erweiterung und Häufung ähnlicher Begriffe und an dem Ausspinnen eines Gedankens. Es ist die Unerschöpflichkeit des Barock, die hieraus spricht.

Rebhun hat, wie er im " Beschlusz" sagt, dies Spiel gedichtet,

> Das Gott dem Herrn daraus endstündt
> Sein ehr, vnd nutz auch schaffen kündt
> Bey allen den die sölchs wurdn hörn...
> Das yhm ein yeder nem daraus
> Ein lehr, vnd trags mit yhm zu haus
> Vnd besser sich in seinem standt...

Und wieder bringt der spätere Dichter das Konkrete:

> ...Dieweil aber vor alters alle fürneme Tragoedien vnd Comoedien aus denen vrsachen geschrieben vnnd agieret worden sein, das dadurch den zusehern vnd zuhörern für die Augen, als im Spiegel die Tugent vnd Laster, den Tugenden zuvolgen, die Laster aber zu meiden, gestellet worden. Also ist auch diese Comoedia demselben löblichen gebrauch zuuolge, derhalben verfertiget vnd agieret worden, das man dadurch den jetzigen lauff vnd gebrauch der Welt gleich als in einem Spiegel möchte abmhalen, wie es dann nunmehr leider so weit komen, wie solchs die tegliche erfahung bezeugt, das solche verachtung vnd verkerung guter Lehr, eigen nutz, vngerechtigkeit, falsche Pratiken, verleumbden vnd Ehr abschneiden, Hurerey, MeinEydt, vnd dergleichen, fast heuffig im schwange gehen, vnd schier gar vberhandt genommen haben...
>
> (Epilogvs)

Hier wird nicht mehr gedichtet " Gott dem Herrn zur Ehr", sondern um den Menschen einen Spiegel vorzuhalten, in dem ihnen ihre Laster entgegenstarren. Nicht mehr stehen die

Menschen vor uns in der edlen Haltung des stolzen freien Bürgers der Reformationszeit, in der die Begriffe Gott und Welt so eng mit einander verknüpft waren; unruhige Zeiten haben sie erschüttert (1) und vielleicht ihr ethisches Gefühl abgestumpft. So mag es sich erklären, dass der fürstliche Dichter, dem an der Moral seiner Untertanen sehr gelegen war, die Laster und seine verderblichen Folgen eindringlicher beschreibt, als nachzuahmende Tugenden. So werden historische Ereignisse wohl am Wandel im Lebensbild mitbeteiligt sein.

Heinrich Wölfflin spricht von der scharfen"Einstellung auf das Augenblickliche" im Barockbild und sagt:

> ...die klassische Erzählung des 16.Jahrhunderts hat immer noch im Vergleich zur späteren Kunst etwas Zuständliches, mehr auf das Bleibende Gerichtetes... Man kann dafür die Historie der alttestamentlichen Susanna anführen. Die ältere Gestalt der Geschichte ist nicht eigentlich das Bedrängen der Frau, sondern wie die Alten ihr Opfer von weitem beobachten oder darauf zulaufen. Erst allmählich, mit der Schärfung des Gefühls für das Dramatische, kommt der Moment, wo der Feind der Badenden an den Nacken gesprungen ist und ihr die heisse Rede ins Ohr raunt... (1)

Im Drama auch fühlt man in der älteren Fassung die Zurückhaltung, das Bedrängen wird nicht mit solcher Harnäckigkeit, nicht so wiederholt begangen, wie in der jüngeren, wo die beiden Alten alle Register der Ueberredungskunst gezogen haben, um immer neue Argumente für ihre Schändlichkeit zu finden. Die betreffende Stelle lautet:

1.Wölfflin: Grundbegriffe, Seite 188.

Rebhun, III,2, Vers 37:

Susanna:
Hülff got, was da? wo kumt yhr her?
Wie habt yhr mich erschreckt so sehr.
Ichaboth:
Endsetzt euch nicht fraw tugentreich
Das wir ytzt kumen her zu euch
Die vrsach die vns einher treyb
Das ist eur edler zarter leib
In welches lieb wir seind endzündt
Das vnser hertz on auffhörn brindt
Vnd gar nicht kan geleschet werdn
Yhr thut dann was wyr ytzt begehrn.
Drumb ist das vnser bith gemein
Die weyl yhr ytzund seit alein
Wolt euch ergebn zu vnserm willn
Der liebe brunst durch euch zu stilln.
Susanna:
Behut vns got was saget yhr
Eur bitten, das sey weyt von mir ...

Heinrich Julius dagegen, III,2:

Susanna:
Ach GOtt, ach GOtt, wie gehet das jmmer zu. Ach da ist ein Mans Person. Ach bin ich nun zu meinem grossen Vnglücke hierher mich zu Waschen gangen. Ach, Ach, das ich doch meine Magt bey mir hette.
Midian:
GOtt grüsse euch Jungefraw.
Susanna:
Ach Midian seit jhrs, wie kompt jhr doch hieher, Ach gehet doch wegk, vnd thut mir diese Schmach nicht.
Midian:
Warumb solte ich weg gehn, ich bin darumb hie komen, mit euch zu reden.
Susanna:
Ach, was habe ich mit euch zu sprechen.
Midian:
Geheime sachen.
(Und so weiter, steigernd, bis der zweite Alte kommt)
Susanna:
Ach Simeon errettet mich doch.
Simeon:
Von weme sol ich euch erretten?
(Und so weiter, sie langsam bedrängend, bis Midian erklärt):
Höret Jungefraw, ich wil es euch mit kurtzen worten sagen wir sind beide auff euch verliebet, vnd haben vns nun vereiniget hie auff euch zu warten, damit wir vnsern willen an euch vollenbringen möchten.
Susanna:
Was sagstu Ehrloser vnverschempter verzweiffelter Bube...

....

Ach du getrewer GOtt, schicke doch einen Menschen her, der mich von diesen beiden Gottlosen Buben erretten möge.

Simeon:

Nun sage her, ob du es thun wilt oder nicht.

So zieht sich die Szene weiter, mit Susannas Gegenargumenten aus der Bibel.

Wie verschieden ist bei beiden Dichtern schon das blosse Aushecken des Planes:

Ichaboth:

... Vnd vns zu weil verbergn inn garten
Vnd heimlich yhrer zukunfft warten
Vileicht vns yrgnt ein mal wirt bscheret
Was vnsers hertzens lust begehret. I,1,Vers 183

Simeon:

... Wir wollen vns beide im Garten mit einander verstecken, vnd wenn sie denn zu baden in den Garten kommen wird, vnd allein ist, wollen wir sie zugleich anfallen, vnd mit gewalt bezwingen. II, 1 (109)

Wie viel zurückhaltender, gemässigter, verallgemeinernder ist "hertzens lust", als "zugleich anfallen, vnd mit gewalt bezwingen", was wie eine Verdichtung und Konkretisierung des ersteren anmutet. An unendlichen Beispielen liesse sich zeigen, wie das Empfinden des Barock das Augenblickliche, Einmalige erfasst im Gegensatz zum Ueberzeitlichen, Allgemein-Gültigen der Renaissance. Susannas Bediente haben in beiden Stücken ihre persönlichen Namen. Wenn sie aber nun im Garten um Hilfe ruft, so wendet sie sich das eine Mal an das, was den Begriff der Hilfsbereitschaft verkörpert, "knecht vnd meid", das andere Mal an die, die in diesem einzelnen Falle zu Dienst stehen:

Wo seit yhr ytzt yhr knecht vnd meid
Kumt kumt vnd helfft mir aus dem leidt III,2,V.157.

Sol es denn also gelten, fürwar ich habe von nöthen, das ich lauth schrey, Ceter, Ceter, Ceter Mordio. O Jhr Diener lauffet zu,vnd kompt mir zu hülffe. Hyram, Judith, Sara, O kommet mir doch zu hülffe. II, 2 (132).

Oder: Im früheren Drama macht sich Susannas Mann nur "auf den Weg" (I,2,Vers 260), im späteren gebietet sie ihrem Knechte: "Lauff nach Susa, da wirstu jhn gewisse finden" (II,2,(112)). Oder auch: das eine Mal wissen wir nur, dass die Alten zu Susanna in den Garten geschlichen sind; das andere Mal, an die Strafe erinnert, die Gott auf das sündige Sodom und Gomorrha herabschickte, spotten sie: "Was gehet mich Sodoma vnd Gomorra an, wir sind jtzunder hie in deinem Garten zu Babylon."

Diese Augenblickserfassung kann sich bis zu einer sehr realistischen Beschreibung steigern. So steht einem ganz allgemein gehaltenen "zu vns alten" (V,3, Vers 255) oder "Du alter pub" (V 4 Vers 283) gegenüber die Charakterisierung, die der Bauer Hans auf der Suche nach dem Richter Midian, diesem selber macht:

> ... eck habbe öhn myn leeuedage nicht sein, Auerst sei seggen meck, edt schal ein oldt Vorreer weisen, vnd schal einen langen Barth habben, vnde dei Ogen schöllen öhme gar depe im Koppe liggen, vnd syne Nese schal öhme so krum wesen alse ein Hauickes Schnauel, he schal so mager vnd dröge syn als ein stock, de Hende schöllen öhm beuen, vnd schal öuel tho Voute syn, vnde als se meck gesacht habben, so schalt euen sau ein Kerl wesen als gy syd.
> I,3 (78).

Mit der barocken Freude am Ausspinnen und Auskosten von Situationen, werden ähnliche Worte über Midian auch in des andern Alten Mund gelegt, der seinen "Freund" aus der Ferne im Garten beobachtet:

> ... Sihe doch, wie ein lieblich Mennichen ist er. Sihe, wie fein krumb er stehet. Die Augen liegen jhme so tieff im Kopffe, als wenn jhme dieselben die Raben schon vorlengst hetten ausgehacket. Sihe, wie eine feine krumme Nase hat er. Sie solte einen guten Kesselhaken geben... II, 1 (96).

Ein leichter Spott klingt hier durch, der dem frühen Drama ganz fehlte, aber im Zusammenhang mit einer realistischeren

Auffassung steht. Auch später hören wir Daniel so zu den Alten sprechen:

"Da tritt her, du feiner Ehrlicher Man ..." IV,6, (290),

"Horche, wie ein feiner Vogel du gewesen bist." IV,6 (295).

Näher liegt dem Barock allerdings der Humor, der eine gewisse Befreiung bedeutet, eine Erlösung von dem Zwiespalt in der Zeit und in der eigenen Seele. Es sind die Bauernszenen, in denen der Herzog sein Bestes gab. Mit welcher Freude hat er die Figur des dummdreisten Narren gezeichnet, der durch seine Missverständnisse seinen Herrn immer wieder in Verlegenheit bringt und dessen wohlgemeinte Belehrungen durch seine naiven Fragen stets zuschanden macht!

Helkia:
Es stehet geschrieben in der Schrifft, Wann einer auff einen Backen geschlagen wirdt, so sol man jhm den andern auch zu halten.
Johan Clant:
Wel dat is gut, ick salt an au versuken, ick sal au ein Maultasche geuen.
Helkia:
Das las du vnterwegen, oder ich wil dich mit Füssen treten.
Johan Clant:
So trecket erst die schuhen aff, Auerst wat seid jey vor ein Meister, jey secht, Man muth sich nicht wheren, vnd jey wilt et süluest dohn.
Helkia:
Du bist ein Esel.
Johan Clant:
Auerst mine Ohren sind nit so lange....
I,3 (60).

Und wie freut sich der Dichter auch seiner eigenen Sprachkenntnisse! Bei der Steinigungsszene lässt er die Vertreter der verschiedenen Volksstämme nacheinander fast das Gleiche sagen, aber jedes Mal in einer anderen Mundart (V,7 (313)):

Hans:
Dat ys vor mynen Ossen, Dat ys vor mine Drey Güllen, dey du meck affeschattet hast. (wirfft mit Steinen auff Midian.)

Auffassung steht. Auch später hören wir Daniel so zu den Alten sprechen:

"Da tritt her, du feiner Mailänder Man ..." (V.4, (530)),

"Merche, wie ein feiner Vogel du gewesen bist." (V.6 (223)).

Näher liegt dem Barock allerdings der Humor, der eine gewisse Entfernung bedeutet, eine Befreiung von der Gebundenheit in der Zeit und in der eigenen Seele. Es sind die Hanswursten, in denen der Herzog sein Bestes gab. Mit welcher Freude hat er die Figur des ungeschickten Narren gezeichnet, der durch seine Missverständnisse seinen Herrn immer wieder in Verlegenheit bringt und dessen wohlgemeinte Belehrungen durch seine naiven Fragen stets zunichte macht!

Heinze:
Es stehet geschrieben in der Schrifft, Wenn einer wirt einen Backen geschlagen wirdt, so sol man ihm den andern auch zu halten.

Johan Clant:
Das ist ja gut, ich muß es so versuchen. Ich muß es ein Maultasche geben.

Heinze:
Das laß du unterwegen, oder ich will dich mit Füssen treten.

Johan Clant:
So brauchst erst die schönen art, kommet man wol weis ich vor ein Meister, ich sehe, man muß sich nicht [illegible] und ich will es [illegible].

Heinze:
Du bist ein Narr.

Johan Clant:
Aber al meine Tage sind nit so lange....

V.4 (60).

Und wie freut sich der Dichter auch seiner eigenen Sprachkenntnisse! Bei der Steinigungsszene lässt er die Vertreter der verschiedenen Volksstämme nacheinander fast das Gleiche sagen, aber jedes Mal in einer anderen Mundart (V.7 (313)):

Sasse:
Dat ys vor myner Oesen, Dat ys vor alle [illegible], Dey du nach affenshaftet hast. (wirfft mit Steinen [illegible].)

Claus:
Das soltu dafür hobbe, das du mich zu meinem Botter Geille nech haist wult verhalffe. (Wirfft mit steinen.)
Nickel:
Sich, das ist dafür, das du den Bouben hast loes lassen, der mein Gezeug vnd Geilt gestolen hat. (wirfft mit steinen.)
Counrad:
Sieh, das hasta dafür, das du mir meine Ross nit hoast aus der Herberge lossa wölla. (wirfft mit steinen.)
Jan:
Sich du luser Schelm, das ist dingen loun, das du mingen Sohn hast hencken lassen.
Johan Clant:
Sich dat is vor den Lindenboem, und dat is vor den Eickboem. (Wirfft erstlich auff Simeonem, darnach auff Midian.) (1)

Es folgen noch die drei Frauen, die ihre Töchter rächen. (Diese Szene ist zugleich ein Beispiel für die Erzielung von Wirkung und Nachdruck durch häufiges Wiederholen).

Wie schwer aber die Verständigung in Deutschland sein konnte, ehe Luther eine Einheitssprache schuf, ist aus einem Unterhaltungsversuch der drei Bauern ersichtlich (II,4 (152):

Hans:
Wat en Düuel bistu vor ein Kerl, wultu spreken, sau spreck döget vth der schnuten.
Conrad:
O wie komm ich zuo dem Minscha, er ist ein rechter Stockfisch.
Hans:
Wat sechstu?
Conrad:
Mein guter Froindt, du kanst mich nicht verstohn.
Hans:
Wat stahnstu vele?
Clas:
Ech wets vel woas ä quaddet, wir verstien en nech, vn ä vns och nech.
Hans:
Wo vöhrt meck dei Düuel denn manck desse krumtüngische Kerls, dat möthen ja vndüdsche Lüde syn.
Conrad:
Der Man mus weit dahäimt sein.

Diese naturalistischen Szenen mussten das Stück für die Zuschauer aus abstrakter Ferne in Wirklichkeitsnähe rücken --

auch dies das Zeichen einer neuen Auffassung der Kunst. Die Anachronismen, die dabei mit unterliefen, störten offenbar ebenso wenig, wie bei einem Christusgemälde im modernen Gewand. Die frühere Zeit nahm es hierbei mit der Wahrheit viel genauer und Rebhun erlaubt sich keine dichterische Freiheit, es sei denn, dass er dieses besonders bemerkt: wie Daniel fragt, "Sag an, wo thets du sie erhaschen?", antwortet der Richter Resatha: "Ich haschst sie vnter einer aschen", und der Dichter fügt in Klammer hinzu: "Vmb gelegenheit des reyms willen seind andre baum hie genennet, denn im text stehen". Das Streben nach literarischer und philologischer Exaktheit charakterisierte die Humanisten.

Auch die innere Haltung des Menschen dem Leben gegenüber ist in den zwei Epochen eine ganz verschiedene: das eine Mal ist er von seinem Geiste beherrscht, das andere Mal vom Gefühl. Das frühere Stück zeigt ihn in klassischer Haltung das Geschick ruhig auf sich nehmen und sich darüber erheben, das spätere bringt ihm erst langsam nach einem wilden Ausbruch eine schwer errungene Fassung. Die erste Reaktion der frühen Susanna lautet:

> Hilff Gott wie sol ich das ertragn
> Das man mir wil solch schand zusagn... III,3, V.229 f.

und ihre Magd:

> Ach liebe fraw weint nicht so sehr.... V,237.

Von der anderen sagt der Knecht:

> ...Sie sitzet im Hause heulet vnd weinet, vnd
> reisset jhr die Haer für angst vnd betrübnis
> selber aus dem Haupte. III,2 (167).

Noch auffallender ist die Reaktion der Männer auf die Mitteilung der Anklage hin:

> Joachim:
> Mein fraw? ach got wo kumt das her
> Das sie wird gschmecht an yhrer ehr? IV,3, V.217 f.

Jojakim:

O hilff GOtt, welch ein vnglück ist das. Ach nun mus ich vergehen. Ach nun mus ich sterben. Ach, ach ich armer Man. Wer ich doch nie geboren. Ach, ich falle schier vergebens vmb auff dieser stedte. Ach, ach, ich armer Mensch. III, 2 (164).

Allerdings ist Jojakim die Schreckensbotschaft hinterbracht worden, gerade nachdem er Gott für sein glückliches Geleite gedankt und ein langes, begeistertes Lob auf sein schönes, frommes Weib ausgebracht hat. Der Kontrast zwischen seinen Gedanken und der Wirklichkeit ist ihm zu krass. Aber das gerade bezweckte der Dichter, denn der neue Blick, vielleicht geschärft an Shakespeare-Stücken, suchte Gegensätze und Ueberraschungen, sah eher die schroffe Kante, als die weiche Wellenlinie. Diese aber finden wir im Renaissancestück, wo die scharfen Gegensätze gerade vermieden werden. Joachims Herz ist auf der Rückwanderung sehr beschwert: "Mich ahnet eines bösen..." (IV,2,V.153), eine Ueberleitung zu dem, was ihm bevorsteht.

Dieser Vergleich scheint ein ähnliches Resultat zu ergeben, wie der vorige: wiederum ist der Wandel eingetreten im Sinne Wölfflins von dem ersten Glied der Begriffspaare zu dem zweiten. Neu ist in dem zweiten dieser Stücke die Einbeziehung ganz getrennter Gesellschaftsklassen in die eine Handlung, was einen neuen Aspekt des Malerischen gewährt. Das Zusammenschliessen verschiedener Lebenssphären zu einem bunten Bilde fällt auch auf in dem zweiten Stücke des nächsten Vergleichspaares.

3. Vergleich:

Paul Rebhun: DIE HOCHZEIT ZU CANA, 1546 (1)

Nicodemus Frischlin: DIE HOCHZEIT ZU KANA, 1590 (2)

Von diesen nächsten Dramen ist das eine ebenfalls von Paul Rebhun geschrieben, das andere von einem Zeitgenossen und Bekannten des Herzogs Heinrich Julius, und wiederum ist es eine Begebenheit aus der Bibel, die dramatisiert wurde.

Luther legte grossen Nachdruck auf die Heiligkeit der Ehe, in der er das beste Mittel sah, den Menschen zur Tugend zu erziehen. So ist es verständlich, dass eine Geschichte, wie die Hochzeit zu Cana, bei seinen Anhängern besonders beliebt war.

Paul Rebhun schrieb sein Drama im Jahre 1546, Frischlin das seine 1590.

Nicodemus Frischlin (3) ist der Typus des Humanisten, der tiefe Gelehrsamkeit mit hohem Schwung des Geistes verband, und der zugrunde gehen musste an der Philisterhaftigkeit seiner Mitmenschen. Fleiss, Energie und hohe Begabung liessen ihn in seiner Jugend schon Erstaunliches leisten (4) und brachten dem

---

1. Paul Rebhun, hgb.von Hermann Palm, Stuttgart, Bibliothek des Litterarischen Vereins XLIX, 1859.

2. Deutsche Dichtungen von Nicodemus Frischlin, hgb.von David Friedrich Strauss, Stuttgart, Bibliothek des Litterarischen Vereins, XLI, 1857.

3. Geb. am 22. Sept. 1547 zu Balingen in Württemberg, gest. am 29. Nov. 1590 zu Hohenurach, Württemberg, bei einem Fluchtversuch.

4. Mit kaum 13 Jahren übersetzte er den 23. Psalm in griech. Distichen.

theologisch Ausgebildeten schon früh (1) die Professur für "Lectio Poetices" in Tübingen. Seine grosse pädagogische Befähigung, sein tiefes Wissen und der elegante Vortrag des Dichters machten seine Lehrtätigkeit zum grössten Erfolg,(2) ob er in alten Sprachen oder in "Doctrina sphaerica" las, oder als Rektor Schulen leitete. Seines scharfen Witzes wegen war er ein in höchsten Kreisen gesuchter Gesellschafter, aber auch ein beneideter und gehasster Rivale, und sein Künstlertemperament und Stolz machten ihn der Pedanterie nicht gefügiger. So musste er sein Leben enden in unstetem Wandern und in grausamer Kerkerhaft.

Sehr umfangreich war seine schriftstellerische Tätigkeit: gelehrte Abhandlungen, Uebersetzungen aristophanischer Lustspiele ins Lateinische, grammatisch-theoretische Arbeiten, Gedichte verschiedenster Gattungen, Schwänke und endlich neun lateinische Dramen, von denen das eine, S u s a n n a, dem Herzog Heinrich Julius für seine verkürzte Ausgabe vorlag. Seine deutschen Dramen J o s e p h, R u t h und D i e H o c h z e i t z u K a n a entstanden "zu einer Erquickung in seiner mühseligen Gefängnus". (2)

---

1. Kanzler und Senat sagten, "er sei ein gelehrter Gesell, der in artibus docendi, sonderlich aber in poesi für andere commendiret werde". Zitiert aus Gustav Bebermeyer: Tübinger Dichterhumanisten, S.54.

2. Zitiert aus David Friedrich Strauss' Anmerkung zu dem Drama. Er sagt ferner, dass von den deutschen Dramen einzig "Frau Wendelgard" gedruckt worden sei (1579); die andern drei habe der Hofprediger Lucas Osiander, dem sie zur Begutachtung vorgelegt werden mussten, nicht für des Druckens wert erachtet: "Ruth" sei "eine schlechte gratiam, wie fast alle seine teutsche Reime"; es wäre besser "dass er solchen laborem an latainische scripta verwendete". Auch "Die Hochzeit zu Kana" wurde als ein "unnothwendig Werck bei der Hand behalten."

Es wird in beiden Vergleichsdramen die Begebenheit aus dem 2. Kapitel des Evangeliums Johannis, Vers 1-11, behandelt: Jesus, seine Mutter und Jünger sind zu Cana und werden dort auf eine Hochzeit geladen. "Und da es am Wein gebrach, spricht die Mutter Jesu zu ihm: Sie haben nicht Wein. Jesus spricht zu ihr: Weib, was habe ich mit dir zu schaffen? Meine Stunde ist noch nicht gekommen. Seine Mutter spricht zu den Dienern: Was er euch sagt, das tut. Er hiess die Diener sechs Krüge mit Wasser füllen, daraus schöpfen und dem Speisemeister zu kosten zu bringen, und dieser verwunderte sich darüber, dass der Bräutigam den besten Wein zuletzt statt zuerst gebe. So offenbarte Jesus seine Herrlichkeit.

Diese beiden Dramen tragen ähnliche für die zwei Epochen charakteristische Züge wie die bereits besprochenen und können somit als weiterer Beleg für die Anwendbarkeit der kunstgeschichtlichen Prinzipien auf das Drama dienen.

Sie sind beide in gebundener Rede verfasst, Rebhun verwendet wieder verschiedene Metren und Verslängen, wieder sind die Szenen, in denen Christus auftritt, ihrer Gewichtigkeit wegen, in längerem Versmass, als die anderen:

Jesus:
..Sonder hab auch sonst am ehstandt wol gefalln
Weil yn got hat selbs ein gsetzt vor andern alln...
IV,1,V.5 f.

Jhesus:
..Dann wir auch nu seind alle worden sat
Vnd dancken Gott der sölchs bescheret hat...
V,5, V.249 f.

Dagegen:

Braut:
Maria liebe Muhme mein
Helfft mir itzund vnd rhat mir ein... II,1, V.1 f.

In diesem letzteren Rhytmus schreibt Frischlin fast durchweg:

Christus:
Mein liebe leut vnd fromme kind,
Dieweil ihr dann so bey mir sind ... III, 3.

Beide Dichter halten sich genau an die biblische Geschichte, was sie aber dazu tun, das ist charakteristisch. Sie beide erklären Christi Gegenwart bei dem Feste damit, dass sie Maria zu einer Verwandten der Braut machen, die ihr mit Rat und Tat zur Seite steht und ein Interesse an dem guten Gelingen des Festes hat. Wie in der S u s a n n a rechtfertigt Rebhun als gewissenhafter Humanist aber auch hier irgend ein mögliches Abweichen von seinem Vorbild:

...Wies dort mag habn zu tragen sich
Dann solches man nicht wissen kan
Die weils die schrifft nicht zeiget an
Vnd nür vermeld die wunderthat
Die Christus da bewisen hat,
Drümb was daneben wird verzelt
In disem spiel, als da es meldt,
Wie das Maria sey ein mum,
Der Braut, vnd hab sie zogen frumb,
Vnd so dergleichen anders mehr
Das nür ist gsetzt zu guter lehr, (1)
Das lass man bleyben ein getícht
Vnd mach ihm niemand draus ein gschicht ...
Vorrede, V.38 ff.

Und wirklich mutet das ganze Stück Rebhuns an wie ein grosses Lehrgedicht und weist wenig Handlung auf: der "Speissmeister" spricht in einem langen Monolog gegen die Leichtfertigkeit der Jugend, die sich gedankenlos in die Ehe begebe und dann von Not überwältigt werde, und die Art, wie er dadurch auf die Geldsorgen des Bräutigams und der Braut vorbereitet ist, in ihrer Kontrastlosigkeit, echt klassisch. Ferner wird der Bräutigam von seinem Freunde Tobias über die Pflichten eines Ehemannes und "Gotsmans", sowie über das Wesen der Frauen belehrt; Maria erklärt der Braut den wahren Charakter der Schönheit, der in Tugend und Gottvertrauen, und

1. Im Original nicht unterstrichen.

nicht in Schmuck besteht. Der Engel Raphael lehrt die Zuschauer, dass ihre Ehe unter dem Schutze Gottes steht, wofern sie nur Vertrauen zu ihm haben. Daher wird auch der "Eheteuffel" vertrieben, der in einem langen Monolog das Vorgehen zur Zerrüttung einer Ehe darlegt; ebenso überwindet Maria die "Zauberin", die der Braut Selbständigkeit durch Rebellion gegen den Mann, und Schutz vor Unheil durch abergläubische Bräuche beizubringen sucht. Statt also, wie es im Barock üblich ist, Laster aufzuzählen und mit Strafen zu drohen, führte der Renaissancedichter einfach die aussermenschlichen Anstifter der Laster ein, die an sich abschreckend genug wirken mussten. Da dieses Stück gedichtet ist

Dem Teuffel auch zu trutz vnd weh
Der sich dem ehstand widersetzt
(Vorrede V.28 f.)

sind solche Szenen als unbedingt zur Haupthandlung gehörig zu betrachten. Auch das Hochzeitsmahl mit seinen harmlosen Freuden und Scherzen dient nur dazu, das Gottgefällige der Ehe zu unterstreichen: Jesus selbst fordert die Gäste zum Essen, Trinken und Tanzen auf und weist jeden Dank für seine Gegenwart ab:

Ich bin von hertzen kumen gern
Dem Gottseligen stand zu ehrn. IV, 2, V.63 f.

So herrscht die Einheitlichkeit einer Idee, der alle Charaktere dienen: aber es ist die "vielheitliche Einheit", wie auch Wölfflin sie auf seinem Gebiete in der Renaissancekunst feststellt, denn jedem der Handelnden ist eine besondere Rolle zugeteilt, die er selbständig erfüllt.

Bei Frischlin, nun, treten im Gegensatz hierzu mehrere

barocke Züge hervor, die besonders auffallen, wenn man die Kürze des Stückes und die Umstände seiner Entstehung berücksichtigt. Er verfasste es im Kerker unter grossem körperlichen Leiden und schrieb (im Juni 1590) seinem Bruder, dieser möge es besser machen, "dann bei mir nicht viel Muth, Comoedias zu schreiben, bis dass mir wiederum ein gnädiger Sonnenglanz von Hof aus scheinen wird" (1). So ist es verständlich, dass dies Stück nur ein Viertel der Länge des früheren beträgt; auch fehlt ihm der lehrhafte Charakter und folglich auch der Eheteufel und die Zauberin. Dafür bringt Frischlin einen Koch und "Keller", die in humorvollen, realistischen Szenen eine Nebenhandlung führen, die die Haupthandlung weder fördert noch ergänzt, aber fünf von den dreizehn Szenen einnimmt. Da belauschen wir den "Küchenmeyster", wie er einen Jungen schilt, der "ein Rauch auf eim schmotzigen Deckel macht" und wie er den andern Kochanweisungen erteilt:

> Das kraut das möcht mir sonst anbrennen,
> Vnd die suppen auss dem hafen rennen...
> I, 1.

Wir hören die Unterhaltung von Koch und Keller (IV,1), die wohl schon Verwässerung des Weins gesehen haben, aber nie das Umgekehrte, und die diese Kunst wohl auch verstehen möchten, um reich zu werden. Wir sehen, wie der Küchenmeister ihnen Vorwürfe darüber macht, dass sie den jungen Eheleuten Wein und Essen stehlen, und ihre arrogante Haltung: "Das ist der koch vnd keller sitt." (IV,1). Diese Szenen mit

---

1. Zitiert von David Friedrich Strauss, in seiner Anmerkung zu dem Drama.

ihrer Betonung des Einmaligen, Flüchtigen und Grotesken stehen in scharfem Kontrast zu dem Ernst der biblischen Handlung und bedeuten offenbar ein neues künstlerisches Wollen und Schauen.

Auch in der Behandlung der Charaktere selbst tritt dieses Neue zutage. Wie höflich und zurückhaltend lädt Rebhuns "Speissmeister" zur Tafel ein, im Bewusstsein, ein gutes Mahl bereitet zu haben:

> Herr Breutigam es ist nu zeit
> Das essen ist fast gar bereit
> Wir wolln die gest nu lassen holn
> Die zur wirtschafft komen solln. III,8, V.797.

Frischlin dagegen zeigt seinen "Kuchenmeyster" in dem Augenblick, da er sich über das späte Kommen der Gäste aufregt und für sein Essen und seine Reputation fürchtet:

> ... ihr zu lang seind ausgebliben,
> Ich hett euch lengst gern antriben,
> Die kost ist mir nun gar versotten,
> Vnd werden ihr dann meiner spotten,
> So will ich die schuld haben nitt,
> Setzt euch, so richt ich an darmitt... I,2.

Die eine Aufforderung ist ruhig, in sich geschlossen, die andere macht den Eindruck des Flüchtigen, Bewegten. Beide sind lebenswahr; es ist, wie Wölfflin vom Barock sagt, "nicht ein Qualitätsunterschied..., sondern eben eine andere Orientierung zur Welt." (1)

Noch auffallender ist dieser Wandel in den Christusszenen. Bei Frischlin erstreckt sich das Mahl selbst wohl über drei Akte - bei Rebhun nur über einige Szenen -, aber es fehlt ihm die ungezwungene Heiterkeit des früheren Stückes, auch treten die einzelnen Gäste nicht hervor, wie dort. Das

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe, S.17.

ganze Renaissancedrama ist eben eine Verherrlichung dessen, was die Basis eines gesunden Bürgertums bildet: des Ehestandes. Das spätere Stück, obwohl "auf jede Hochzeit gerichtet", ist doch nur die Verherrlichung des einen Gottmenschen, Christus. Es ist hier also der Gegensatz von allgemein bürgerlicher Institution und einzelnem Helden. Der einzige, der hier lehrt, ist Christus, und was er lehrt, das dient nicht, wie im frühen Stück, dazu, die Menschen zu erheben, sondern sie durch die Betonung ihrer Sündhaftigkeit zu bedrücken. Und von dieser Niedrigkeit alles Irdischen hebt sich die Glorie dessen, der das Himmlische vertritt, besonders stark ab. Hier mischt sich Christus nicht unter Freunde, sondern er lässt sich zu dieser Gesellschaft herab. Sagt er dem Brautpaar:

Dann du nichts anders bist dann erden,
Vnd muost zu staub vnd erden werden ...(II,3),

so wird ihm nach Vollbringung des Wunders gesagt:

Du bist der König Israel,
Der herschen wirdt ahn allen felh,
Vnd bist darzu ein hoher Prophet
Von dem in Mose geschrieben steht....(III,3).

Auch Wort und Ton der Erwiderung Jesu auf diese Lobpreisung zeigt in den beiden Fassungen ein verschiedenes Christusbild. Zudem nennt er im frühen Stücke Gott den "Vater" und spricht von sich als dem "Heiland", im späteren ist Gott der "Herr" und er selbst der "Messias". (1)

Bei Rebhun lautet die Stelle:

Petrus:
Ein Göttlich krafft allein muss thun
Drumb wir für Got t euch halten nun.

---

1. Es wird im Abschnitt über das Verhältnis der Menschen gerade über diesen Punkt mehr zu sagen sein. S.

gnädig [illegible] ist eben eine Verherrlichung dessen, was die Basis seiner jüdischen Eigenart bildet: den Messianismus. Das spätere Stück, obwohl "auf jede Eigenart gerichtet", ist doch nur die Verherrlichung des einen Gottmenschen, Christus. Es ist hier also der Gegensatz von allgemein menschlicher Institution und eigentlicher Religion. Bezeichnend, der hier lehrt, ist Christus, und was er lehrt, das flieht nicht, als im früheren Stück, dann, die Menschen zu erheben, sondern [illegible] die Betonung ihrer [illegible] zu bekämpfen. Und von dieser [illegible] aller Irdischen hebt sich die Gottheit dessen, der das Himmlische vertritt, besonders stark ab. Hier wandelt sich Christus nicht unter Freunden, sondern er läßt sich zu dieser Gesellschaft herab. Sagt er dem [illegible]:

> [illegible] du nichts andere [illegible] dazu erden,
> Und meinst zu gleich von anderen werden ...(II,31),

so wird ihm nach Vollbringung des Wunders gesagt:

> Im bist der König Israel,
> Der Herrschern trägt den allen fein,
> Und bist daran ein [illegible] ergeben
> Von dem in [illegible] geschrieben steht... (III,31).

Auch Wort und Ton der Erwiderung dann auf diese Lobpreisung zeigt in den beiden Fassungen ein verschiedenes Christusbild. Einmal nennt er im früheren Stücke Gott den "Vater" und spricht von sich als dem "Heiland", im späteren ist Gott der "Herr" und er selbst der "Messias". (1)

Bei Rebhun lautet die Stelle:

> Tobias:
> Ein göttlich krafft allein muss thun
> Durch mir [illegible] Gott noch halten nun.

1. Es wird im [illegible] über das Verhältnis der Menschen gerade über dieses Punkt sehr zu sagen sein. S.

Jhesus:
Mein lieben Jünger allzumal
Ihr irret nicht inn disem fal,
Denn ich von Gott, dem Vater mein
Gesendet bin, das ich sol sein,
Ein Heiland aller die auff mich
Von hertzen wern verlassen sich ... V,3.

Bei Frischlin:

Braut:
Kein besser trost auf erden ist,
Dann den vns gibt der verheissen Christ.

Christus:
Mein liebe leut vnd fromme kind,
Dieweil ihr dann so bey mir sind,
Vnd seht mich für Messiam ahn,
Der ich auch bin vnd rüemen kan,
So gebend Gott dem Hern die ehr,
Vnd glaubt an mich vnd meine lehr,

(dies folgende ist besonders barock:)
Lasst euch nitt ärgern dise gstalt,
Gott wirdt mich ja erhöhen bald,
Wen Gott will hoch in Himmel setzen,
Den pflegt er hie also verletzen,
Das er sey arm vnd werd veracht. III,3.

Und während dies letztere Stück mit einer heiter realistischen Szene in der Küche endet, klingt das frühere damit aus, dass der Dichter die Begebenheit aus aller Diesseitigkeit und Einmaligkeit ins Symbolhafte erhebt, wie auch Waldis es im "V e r l o r e n e n S o h n" tat. Jhesus sagt, das Wunder sei geschehen,weil Gott die nicht verlässt, die sich auf ihn verlassen; der Bräutigam solle ihm nur weiter vertrauen und seine Arbeit verrichten,

Damit man Gottes willn erfüll
Der arbeit von vns haben wil
Vnd lebt in Gottes forcht beysam
Rufft an in nöten seinen nahm
So solt ihr vnverlassen sein
Vnd all eur wasser werdn zu wein
Das ist, all not, müe, sorg, vnd leid
Sol alles werdn verkert in freudt.

So schaut die Klassik hinter den momentanen Ausdruck

der Dinge, den Schein, auf das ewige Sein, das im Symbol gegeben wird; der Barock dagegen hat Freude an der Mannigfaltigkeit eben dieses schönen Scheines.

Ueber Belehrungen.

In den beiden Perioden, die bisher der Betrachtung unterlagen, wurde das Drama als wirksames Mittel zur Belehrung angesehen, wie die Dichter es ja in den Vorreden selbst betonen. Was sich aber unterscheidet, das sind Art und Inhalt der Belehrungen, und hierin zeigt sich eine grundverschiedene geistige Einstellung.

Im V e r l o r e n e n S o h n gibt die Handlung selbst das Lobens- oder Tadelnswerte an; der Vater, der doch die beste Gelegenheit zum Lehren hätte, gibt einzig einige sorgende Worte mit auf den Weg; der Prediger ist hier eine besonders zu diesem Zwecke eingeführte Figur: der Actor. Und was er verkündet, ist die Freudenbotschaft der Erlösung aus Gnade, also etwas Positives; das Negative, die Ausmalung des Sündenlandes für Werk- und Scheinheilige, nimmt nur die zweite Stelle ein.

Aehnlich auch liegt die direkte Lehrte in Rebhuns S u s a n n a in der Einrahmung, der Vorrede und dem Beschluss, während die Personen selbst durch ihr Handeln und Reden "viel guter lehr den glaubn zu stercken, das Creutz zu tragen, gedult zu habn" (Vorrede V.24) zeigen und ohne direktes Predigen

der Dinge, den Schein, auf das ewige Sein, das im Symbol gegeben wird; der Barock dagegen hat Freude an der Mannigfaltigkeit eben dieses schönen Scheines.

Ueber Belehrungen.

In den beiden Perioden, die bisher der Betrachtung unterlagen, wurde das Drama als wirksames Mittel der Belehrung angesehen, wie die Dichter es ja in den Vorreden selbst betonen. Was sich aber unterscheidet, das sind Art und Inhalt der Belehrungen, und hierin zeigt sich eine grundverschiedene geistige Einstellung.

Im V e r l o r e n e n S o h n gibt die Handlung selbst das Lebens- oder Tadelnswerte an; der Vater, der noch die beste Gelegenheit zum Lehren hätte, gibt einmal einige sorgende Worte mit auf den Weg; der Prediger ist hier eine besondere zu diesem Zwecke eingeführte Figur: der Autor. Und wie er verkündet, ist die Freudenbotschaft der Erlösung aus Gnade, also etwas Positives; das Negative, die Ablehnung des Sündenlebens für Werk- und Scheinheilige, nimmt nur die zweite Stelle ein.

Aehnlich auch liegt die direkte Lehre in Rebhuns S u s a n n a in der Einleitung, der Vorrede und dem Beschluss, während die Personen selbst durch ihr Handeln und Reden "wol güter lehr dem glauben zu stercken, das Gewissn zu trawen, gedult zu haben" (Vorrede V.24) zeigen und ohne direktes Predigen

wirken. Es ist nur ein herzlich gottvertrauender Ton bei allen "guten" Charakteren:

Jahel:
Lieb mute wed ich auch jnn hymel thumen?
Susanna:
Ja liebes kind, sey frum, so wirst drein kumen.
III,3, V.271 f.

oder:

Helchias:
Liebe tochter, hör ytz auff vom klagn
Dann wir wollen got dein not fürtragn
Der on zweyffel dir wirt helffen aus ...
III,4, V.301 f.

Es ist das vorbildliche Leben und die mit Naturnotwendigkeit auf die böse Tat folgende Strafe, durch die der Dichter während dieses Stückes lehrt. Wie aber im vorigen Stück am Ende der Actor die Darlegung und Deutung brachte, so tut es hier der "Beschlusz", in dem der Grund für das Auftreten jeden Charakters angegeben wird, z.B.:

Die richter das mit yhrer that
Vns lehrn, was schand es auff yhm hat
Wenn alte leut erst bulen wolln
Die sölchs den jungen wehren solln... V.15 ff.

oder:

Die widwen vns aucg das bewehrn
Das, wer die rach bevilcht dem herrn
Das der auffs best gerochen werd... V.81 ff.

besonders aber:

Die fraw Susanna gibt vns mehr
Viel Christlicher, vnd schöner lehr V.51 f.

Wie in einem "spiegel klar" zeigt sie das Verhältnis einer frommen Frau ihrem Manne und Gott gegenüber.

Die Bibel erwähnt (Vers 3), dass Susannas Eltern sie im Gesetze Mosis unterrichtet hätten. Das ganze Wesen Susannas reflektiert natürlicherweise diese gottgefällige Erziehung, - und das genügt dem Renaissancedichter. Der spätere jedoch,

der Rechtsgelehrte und Herrscher, sieht in diesem einen Bibelwort die Möglichkeit zu einer sehr gründlichen Auslegung der zehn Gebote, was sicher mehr den Untertanen des Herzogs von Braunschweig als der Heldin des Stückes gilt, für die der Zeitpunkt zur Belehrung, - mehrere Jahre nach ihrer Verheiratung - seltsam gewählt war. Ein Wort wie:

> Liebes Kind, bleibe gerne im niedrigen Stande, das ist besser, dann alles dar die Welt nach trachtet. Je höher du bist, je höher du dich demütige, So wird dir der HERR holdt sein, dann der HERR ist der Allehögeste, vnd thut doch grosse ding durch die demütigen. I,2 (36),

zeigt den Versuch des Fürsten, den Untergebenen mit seinem Lose auszusöhnen und ihn von Grössenwahn abzuhalten.

In der folgenden Belehrungsszene, ebenso lang und eingehend, ist es der Dichter als Protestant der spricht. Wieder lässt sich nicht denken, dass ein Helkia seine Argumente gegen das Papsttum und seinen Scharfsinn bei der Verteidigung des Protestantismus an einen Hausknecht und Narren verschwenden würde; diese Szene ist Warnung und Wegweisung für ein Land, das noch kurz zuvor unter Religionszwistigkeiten schwer zu leiden hatte; auch bringt sie die Vervollständigung der zehn Gebote. Die sehr langen und ausführlichen Lehren werden nur von dem einen Manne, Susannas Vater, gegeben; auch tragen sie durchaus streng alttestamentarischen Charakter. Im ersteren Stücke dagegen war es nicht ein Dozieren, sondern ein Leben Lutherscher Philosophie.

Noch ausgesprochener ein Lehrstück ist die "H o c h - z e i t z u C a n a ", in der Paul Rebhun den einzelnen Personen seine Ansichten von Gott und der Ehe in den Mund legt,

und zwar meistens in langen Monologen. So spricht der Bräutigam darüber, dass Gottseligkeit die beste Zier und mehr wert ist als Reichtum und Schönheit. Mit den gleichen Gedanken tröstet Maria die Braut:

> So darffst kein andern schmuck vnd zier
> Denn was dir Gott bescheret hat ... II,1, V.28
>
> Vnd widerumb seind etzlich wol
> Mit kleidern nicht gezieret sehr
> Seind aber gschmückt mit tugent mehr
> Vnd bsonder mit gottseligkeit
> Welch ist das aller schönste kleid ...
> II,1, V.50 ff.

Humoristisch wirkt der "Speissmeister", wenn er sich beklagt "der grossen vnbesunnenheit" der jungen Leute, die heiraten wollen, "Wenn sie kaum ausgezogen habn Die kinder schue" (I,2, V.93):

> Die Fraw kan nichts, desgleich der man
> Da stehts dann forn vnd hinten an,
> Haushaltens seind sie vnerfahrn
> Die weil sie beid von iungen iahrn,.. I,2 V.107ff.
> Dem guten Breutgam gets auch schier
> Nach meiner red, so viel ich spür
> Die wirtschafft er itzt haben wil
> Vnd feilt ihm doch noch leyden viel...I,2,V.157ff.

In seiner Aufzählung dessen, was zu einem anständigen Haushalte gehört, fehlt nicht einmal das "saltzvas".

Auch der Eheteufel führt sich mit einem langen Monologe ein, dem die Zuhörer entnehmen konnten, wie sie sich nicht zu verhalten hatten, so dass dieser Charakter, und auch die Zauberin, sowie Hypocrita im U n g e r a t e n e n S o h n als "abschreckende Beispiele" zu gelten haben. Einem Eheteufel der Reformationszeit ist "der ehstandt wider, weil er Gots ordnung" (III,1, V.13), und die "listigen practicken", mit denen er vorgeht, bestehen nicht nur darin

Das itzt mit worten itzt mit schlegn
Bey ihn ist teglich krieg vnd zanck
Vnd vnglücks viel, welchs würd zu langk
Dann ich wol haben müst ein Jar
Wenn ich all plag solt zelen gar
Die ich dem ehstandt thue zu leidt...
III,1 V.106 ff.,

sondern er versucht direkt die Menschen daran zu verhindern, den Ehebund vor Gott zu schliessen. Da er in diesem betreffenden Falle vor dem Engel Raphael weichen muss - "Welch aber folgen meinem rhat Den thue ich hülff auch mit der that" (III,2 V.203) - so schickt er die Nachbarin, die "Zauberin", die auf subtile Art Zweifel und Auflehnung in das Herz der Braut zu legen und sie mit dem Aberglauben vertraut zu machen sucht:

Itzt merckt was sonst auch dient zur sach
Damit man gute menner mach...
Erschreckt nicht bald fur seiner stim
Wenn er was heist das euch nicht lust
So denckt nicht das ihrs bald thun must...
III,4 V.321.

Die Möglichkeit eines schlechten Einflusses auf Braut oder Zuhörer wird aber aufgehoben durch die gegenteiligen Belehrungen, die Maria unmittelbar darauf der Braut erteilt:

Da hütt dich für mein liebe muhm
Vnd hör von mir nu widerumb
Was er dich lehr aus heiliger Schrifft
So viel der Weiber ghorsam trifft,
Dann vmb der Eue missethat
Den Weibern Gott auffgleget hat,
Zwo straff auff yren sündign leib ... II,6 V.507 ff.
Vnd so georndt nach seinem rhat
Auff das das Weib wer vnterthan...
Vnd solst also Gott ehren drinn
Vnd dencken nicht in deinem sin
Gott hab die sach nicht wol bedacht
Vnd hie ein böse ordnung gmacht ... III,6 V.566 .

Wenn so im frühen Stücke die verschiedensten Charaktere als

Lehrende auftreten, so ist es in der späteren H o c h z e i t nur Christus, der solche Worte ausspricht. Bei der Tafel sagt er dem jungen Paare von den Sorgen ihres neuen Standes:

> Der ehstand wol ein wehstand ist...
> In dem yez diss dann iens gebrist,
> Solchs bringt mit sich des menschen sind (=Sünde)
> Als ich in Mose gschriben find,
> Dann hett Adam kein sindt begangen,
> Vnd Eua nitt wer von der schlangen
> Verfiert worden, so wer der stand
> Ohn kreutz, on leiden vnd ohn schand...

Und in seiner Herbheit wiederholt er bei diesem Freudenfest den Fluch, der Adams Teil ward:

> So sei verflucht vm deinet willen
> Der acker, den ich will erfüllen
> Mitt dorn vnd distel vberal...
> Im schweiss deins angsichts solt dein brott
> Nur essen biss in bittern todt...
> Dann du nichts anders bist dann erden,
> Vnd muost zu staub vnd erden werden...

Da äussert sich die barocke Freude an der eingehenden Schilderung auch des Grausigen, was besonders seltsam an einer Hochzeit anmutet und was selbst eine Maria erschreckt und die arme Braut zum Weinen bringt. Wieviel hatten diese Worte doch von ihrer Schroffheit verloren, als der frühere Dichter sie in den Mund einer verständnisvollen Muhme und Leidensschwester legte, und wieviel taktvoller war es, sie unter vier Augen auszusprechen, als sie vor versammelten Gästen eingehend zu erläutern. Auch hierin drückt sich ein verschiedenes Denken aus, ganz besonders aber in dem für das Leiden und die Untertänigkeit des Weibes angegebenen Grund. Nach Rebhun ist es im Interesse einer von Ewigkeit her bestimmten Weltordnung:

> Weil das ist gwiss vnd offenbar
> Das Gott nach seinem höchsten radt
> Im anfang so geordnet hat

Das nicht das Weib sonder der Man
Die oberhand vnd gwalt sol han...
Dann nimmer mehr nichts guts kan wern
Wo man wil andern, vnd verkern
Was Gott einmal geordnet hat
Von ewigkeit in seinem rhat. III,9 V.55 ff.

Bei Frischlin nun sind es nicht Ordnung und Gesetz, also Elemente einer klassischen Weltanschauung, die den Grund für das Leiden des Menschen bilden, sondern gerade das Gegenteil: die Sünde, das heisst, die Uebertretung des Gesetzes, also die Gesetzlosigkeit - und das ist barock - wie überhaupt auch schon der Grund zu dieser Sünde: die Masslosigkeit, das Verlangen, alle Erkenntnis zu besitzen. Auch war das nichts Ewiges, sondern etwas Einmaliges.

Nun aber Gott zum Weibe sprach,
Als er die sünd schon an ihr sach,
Ich will dir schaffen vil der schmertzen,
Darum dich kümmern sollst von hertzen...
Dein mann der soll dich mores lehrn,
Dem soltu vnderworffen sein,
Vnd er soll sein der Herre dein...

So wie im älteren Drama Maria die Braut über ihre Pflichten ihrem Manne gegenüber belehrt, so ist es sein Freund Tobias, der ihn über das Wesen der Frauen aufklärt; und was er über die "vierley gschlecht" sagt, auch das hat Allgemeingültigkeit: Da "Seind, die sich selber halten recht" (V.244), die die "aus vnverstand offt irrn" (V.277), diejenigen, die nur "aus forcht der straff vnd schleg" (V.301) gut sind, und viertens "Das seind, an denen gantz vnd gar Nicht gut ist weder haut noch har" (V.345).

In einer Zeit, in der die Individualität und Würde des Menschen so hoch geachtet wird, wie zur Reformationszeit, müssen Rechte und Pflichten sich gleichmässig verteilen, und

so gibt denn Tobias dem Bräutigam auch Verhaltungsmassregeln des Ehemanns seiner Frau gegenüber, wofern er "sich wil Gotsman nennen lahn" (V.220):

Vnd müst euch ia nicht düncken lahn
Das ihr ein ghorsams Weib werd han,
So bald wenn yrs mit schlegen strafft
Es wird damit nicht alles gschafft... V.119 ff.

Vors fünfft, so solt yr liebn eur Weib
Von hertzen, als eurn eignen leib...
Also sol euch auch beschweren nicht
Dem Weib zu gebn, was yr gebricht... V.143 ff.

Drumb wolt es auch gegn eurer Fraw
Nicht suchen alls so gar genaw
Wenn sie nicht vberall recht thut
Danns auch kein man stets machet gut... V.173 ff.

Vors letzt, wenn yr wolt heissen was
Das sie euch thue diss vnd das
So braucht dazu sitsamer wort
Nicht fart sie an so schwindt vnd hart...V.201 ff.

Vnd wer ein solche nicht verehrt
Vmb yre tugnt helt lieb vnd werd
Der ist ein Vnmann, vnd ein Narr... V.263 ff.

Hiermit verglichen muten die Worte Christi zum Bräutigam, im späteren Stücke, auch wieder so harsch, und in ihrer Bildhaftigkeit echt barock an:

Du Breutigam hab dein weib lieb
Du hasts nitt gstolen als ein dieb
Sie ist ein Ripp von deinem leib
Schauw das sie stehtigs bey dir bleib ...

Typisch ist auch, wie in Bezug mit dem Trinken Frischlin die Sünden, Rebhun die Verachtung der Frau und Verlust der Würde hervorhebt.

Frischlin: Hiett dich vor völlerei vnd sauffen
Da kommend her all sind mit hauffen.

Rebhun: Die Trunckenheit meid auch dabey,
Dann solchs dem Weib ein vrsach macht
Das sie den Man dest ehe veracht
Vnd weiter nicht inn wirden helt... V.128 ff.

Allerdings ist es auch die gut bürgerliche Sparsamkeit einer einfachen, demokratischen Zeit die Rebhun raten lässt:

> Vnd was euch Gott also thut bschern
> Solt yr nicht vnnütz auch verzern
> Mit sauffen, spiln, vnd schlemmerey
> Vnd sonst mit ander gaucklerey
> Die man zur narung kan entpern,
> Vnd eim on not den beutel lern... V.137 ff.

In seiner Vorrede zur H o c h z e i t betont Rebhun ausdrücklich den didaktischen Charakter des Stückes:

> Wolt ia nicht stehn in disem wohn (= Wahn)
> Das darümb kumen die person
> Zu halten nür ein Fassnachtspiel
> Welchs in sich hab der possen viel... V.5 ff.
> Vnd vns ist hie zu thun viel mehr
> Vmb vnterricht vnd gute lehr
> Für iunge meid vnd iunge gseln
> Die sich in ehstand geben wölln... V.57 ff.

Die verschiedenen Lehren sind hier den einzelnen Charakteren zugeteilt, so dass jeder in selbständiger Bedeutung dasteht.

Das spätere Stück dagegen hat in den Nebenszenen "der possen viel" und die Lehren werden einzig von Christus ausgesprochen, - es ist also die Unterordnung der anderen unter die Hauptfigur.

Ferner sind es wieder wie bei der S u s a n n a im frühen Stücke eher die positiven Eigenschaften, im späteren die negativen, auf die der Nachdruck fällt.

Im U n g e r a t e n e n S o h n ist es Heinrich Julius selbst, der aus dem Munde des alten Herzogs spricht, wie dieser seinem ältesten Sohne Regierung, Land und Leute übergibt:

> ...Derogestaltt, Das du mein Landt allein Regieren,
> Auch die Vnderthanen sich nach niemandts, als
> nach dir richten sollen Wie ich dann auff solchen

> fall auch meine Räthe an dich hiemeit wil gewiesen haben. So lange aber gleichwol mein Weib, Deine Fraw Mutter im leben, Soltu sie jmmer mit zu rathe ziehen, vnd gebührlich ehren .... Sonsten wil ich dich zum trewlichsten vermanet haben, Du wollest dein Regiment also anstellen, Das es Gottes Namen zu Lob vnd Ehr, Zu erhaltung Kirchen vnd Schulen, Land vnd Leuten zu trost gereichen möge, Wie dir dann meine Räthe hierzu werden, jrer verwandtnus nach, einräthig sein können, Vnd in Summa, So halte GOtt für augen, Ehre deine Eltern, Vnd deine von Gott gesetzte Obrigkeit, Thue recht, schew niemand, Vnd las den Teuffel vnd seine Mutter darumb sawr sehen. II,4 (24).

Eine ähnliche Auffassung wie von seinem fürstlichen hat Seuerus auch von seinem "Väterlichen Ampt", und auch hier wird Gehorsam um des Lohnes willen gefordert, oder vielmehr die Strafe bei Unfolgsamkeit betont:

> So will ich euch mein Väterliches gemüth entdecken, Eine gute lehre, darnach jhr euch halten geben, Auch sonsten, wie ichs nach meinem Tode wil gehalten haben, vermelden möchte. Darumb lieben Kinder, Gehorchet mir, ewerm Vater, Vnd lebet also, auff das es euch wolgehe, Für allen dingen aber, Lasset euch die Furcht des HERrn befolen sein. Dann die Furcht des HERRN ist der Weissheit anfang, Vnd wer den HERRN fürchtet, dem wirds wolgehen, Vnd wann er trosts bedarff hat, wird er gesegnet sein, Sehet aber gleichwol zu, das ewer Gottesfurcht nicht Heucheley sey, Vnd dienet GOtt nicht mit falschem Hertzen, Vnd suchet nicht ruhm durch Heucheley bey den leuten, damit der HERR ewre tücke nicht offenbare, Vnd stürtze euch öffentlich vor den leuten, Darumb das jhr nicht in rechter furcht Gott gedienet haben, vnd ewer Hertz falsch gewesen ist.

Dass ein Verbrecher tiefer zu bewerten ist als ein Tier, das lässt der Dichter Probus bei Auffindung der Leiche seines Sohnes sagen:

> O du armer Innocens, Ach du mein lieber nvschüldiger Son. (Küsset jhn.) Was mus der doch einvnbarmhertzig gemüth gehabt haben, Der seine Handt an dich vnschuldiges Kind gelegt hat, Kein Leuwe, Kein Hundt solt es gethan haben. Dann die hetten sich viel zu grossmüthig darzu geachtet, dasselbe, so sich nicht wehren kan, anzugreiffen,

> Ein vnvernünfftiges Thier, Ein Schwein, Eine Henne streitet fur seine Jungen, Vnd lesst sich ehe selber vmbs leben bringen, ehe das es zulesst, das jren Jungen etwas widerfahren müsse, Aber ein solch Gemüth hat dieser Mörder nicht gehabt. Wollte Gott, er hette an stadt seines Hertzen vnd Gemüths eines solchen vernünfftigen Thiers gemüth vnd Hertz, wie ich erzelet habe, gehabt. So würde er seine Hände an dich, meinen lieben Son, nicht gelegt haben. V,2 (79,80).

Interessanterweise werden auch Anweisungen zur Erlernung der Heuchelei gegeben, aber da derjenige, der sie befolgt ja seinen Untergang dafür findet, sind sie wohl eher aufzufassen als konkrete Vorführung zu vermeidender Laster. Hypocrita rät:

> Lasset ewren Vater beschicken, Ihr wollet jhne gerne anreden Vnd wann jhr zu jhme kommet, stellet euch gegen jhne, Wie auch ewern Brudern, Auch die Rhäte gar demütig, Freundlich vnd gnedig, Weinet, Thut einen Fuessfall, Vnd erzeiget euch, alls wenns euch leid were, Erbietet euch zur besserung, Vnd stellet euch gar kläglich, Wenn das geschicht, so werdet jhr jhnen allen das Hertze stelen, Vnd wenn jhr das volnbracht, könnet jr gute gelegenheit bey sie zukommen haben, Vnnd dann alles nach wunsch verrichten. III,5 (42).

Besonderen Wert scheint Herzog Heinrich Julius zu legen auf die Erziehung seiner Bürger zu Höflingen, denn er lässt alle Charaktere, ausser Nero, handeln und reden unter peinlichster Beobachtung allen Respektes, den ein Fürst von seinem Hofe erwarten kann. Nicht nur redet man seinen Herrn und dessen Familie in der dritten Person und als E.G. (=Euer Gnaden) oder E.F.G. (= Euer Fürstlichen Gnaden) an, auch in seiner Abwesenheit spricht man so von ihm! So hinterbringt Garrulus dem Nero, was er erlauscht hat:

> ...Herr, jhr solt wandern, Man wil E.G. mit Geld abkauffen, vnd E.G. sol in die Welt, vnnd sol sich lassen das Gelbe vom Schnabel wischen, Vnd man wil E.G. einen Hoffmeister zuordnen, Der sol E.G. sagen, was dieselben thun sollen. I,5 (10).

Diesen Erziehungsplan hat sich Herzog Seuerus ausgedacht, seine "Räthe" haben ihm bloss beizustimmen! Denn es ist, wie im absolutistischen Staat, einzig der Fürst, der zu raten und befehlen hat.

Justus:
Diese Väterliche vnd Christliche fursorge ist an E.G. billich zu loben...

Verax:
Ich befinde E.F.G. vornhemen, Vnd meines Collegen bedencken, Der billichkeit gemess...

Constans:
Diese hochwichtige sachen sein der massen von E.F.G. vnd meinen Collegis erwogen, Das ich dabey nicht zu erinnern weis. I,3 (8).

Macht ein Rat einen Vorschlag, so bringt er ihn nur vorsichtig, schüchtern vor, bereit, ihn sofort wieder zurückzuziehen:

Justus:
...Wil aber hiemit E.F.G. vnd deroselben Räthen, meinen andern Collegis, hiemit nicht vorgriffen haben. I,3 (8) und ähnlich II,6 (30).

Die Räte sprechen mit ähnlicher Hochachtung sogar von ihrem toten Fürsten: "...So haben auch I.G. (= Ihro Gnaden) offtmals vber den Schwindel geklaget".(V, 3 (84)).

Bis in die szenischen Anmerkungen hinein trägt der Dichter diese Gesinnung. Wieviel Beifall liegt in dem "Probus kompt gegangen neben Fideli, vnd thut seinem Herrn Vatern gebürliche Reuerentz", wieviel Missfallen in "Nero gehet trotziglichen vor seinen Herrn Vatern stehen, vnd gafft jhnen, Thut jhme gar kein Reuerentz." Auch ein Sohn hat seinem Vater gegenüber mit der gleichen Ehrerbietung zu sprechen und seinem Wunsche zu willfahren, wie Probus es tut:

> Lieber Herr Vater, auff E.G. erfordern, bin ich gehorsamblich hier erschienen, Vnd wil Söhnlich anhören, Was dieselben an mich Väterlich bringen werden, Bin auch nach meinem eussersten vermögen, derselben Söhnlich zuwilfahren willig vnd bereit, Vnd bitte gantz Söhnlich, Es wollen E.G. meines verzugs kein vngnediges missfallen tragen. II,2 (15).

Wie besonders verwerflich muss gerade im Vergleich hierzu das Benehmen Neros dem Zuschauer vorgekommen sein:

> Seuerus:
> ...Hörstu Nero, Wie kömpts? Das du dich so trotziglich erzeigest? vnd wilt nicht zu mir kommen, wann ich dir Boten schicke?
> Nero:
> Kan ich dann fliegen?
> Seuerus:
> O Sohn, bedencke dich eines bessern.
> Nero:
> Ich habe mich schon lanst bedacht.
> Seuerus:
> Nu wolan, So mus ichs Gott vnd der geduldt beuehlen.
> Nero:
> Das wil ich auch thun.
> Seuerus:
> Schweig, Vnd lass mich reden.
> Nero:
> Wer wolte mir das reden verbieten?
> Seuerus:
> Hörstu woll, Das du das Maul haltest. (1)
>
> (Nero helt seinem Vatern zu trotze mit den Fingern das Maul zu vnd sihet gar trotzlich vnd saur aus). II,4 (17).

Der Autor liebt es, hier und in anderen Stücken, zu belehren durch die Gegenüberstellung des Nachahmenswerten und des Tadelnswerten. Ausser diesem Mittel und der direkten Lehre bedient er sich aber auch häufig bekannter Sprichwörter, mit deren Autorität er seine pädagogischen Ansichten erhärtet. Und zwar führen seine Charaktere Proverbien direkt als

---

1. Das Wort "Maul" hatte damals noch nicht die abfällige Bedeutung, die es inzwischen erlangt hat.

Grund ihres Handelns und nicht etwa nur zur Bekräftigung und Rechtfertigung an:

II,4 (22): Seuerus versucht, seine Söhne zu vereinen, "Dann das alte Sprichwort heisset: Concordia paruae res crescunt, Discordia maximae dilabuntur".

II,6 (31): Constans: "Man sagt im Sprichwort, Ex duobus malis minus esse eligendum."

III,5 (39): Nero will den Vater, Bruder und die Räte "Bey die köpffe nhemen", weil "man im Sprichwort sagt, Wer einem andern eine Grube gräbt, der fellet selber darein".

IV,1 (47): Justus bittet, Nero zu verzeihen, "Dann es heisset, Nimmermehr thun ist die beste Busse".

IV,4 (56) Nero "jauchtzet" über den Erfolg seiner Heuchelei: "Ich mus die zeit nicht verseumen, Dann man saget, Weil das Eisen warm sey, so müste mans schmieden".

Diese gelegentlichen Sentenzen heben die Sprache dieses Stückes aber nicht über den Alltagston hinaus, und ihre Bildhaftigkeit macht sie nur um so realistischer und dem Augenblick angepasst.

III,2 (33) Nero: "Sie haben mich noch nicht, vnd die von Nürnberg lassen keinen hencken, sie haben jhne dann...".

So sagt Nero: "Haben sie dann eine Glocken vber mich gegossen, ich wil den Kneppel dazu verfertigen. Potz dieser vnd jenner (=Teufel) sol sie rüren. III,3 (35).

Oder Hypocrita: "...der alte Herr müste ins Grass beissen" (=sterben). IV,3 (53).

So ist ein Wandel des Stiles auch ersichtlich in den Belehrungen, die die Dramen aus beiden Perioden bringen: in der Renaissance sind sie vorwiegend religiösen Gehaltes, während des Barock beziehen sie sich auf das Leben in Staat und Gesellschaft; in der früheren Zeit werden sie oft indirekt gegeben, in der späteren aber ausdrücklich als "Eine gute lehre", die von einer Autorität einem Untergebenen erteilt wird. Nach Inhalt und Art lassen sie auf ein Verschieben des Verhältnisses der Menschen zu einander schliessen, das näher untersucht werden soll.

Ueber das gegenseitige Verhältnis der Menschen.

Heinrich Wölfflin sieht in diesem Wandel der Stile "Begriffe, die hinter den künstlerischen Kategorien eine verschiedene Weltanschauung sichtbar werden lassen" (S.146).

Eine Weltanschauung aber äussert sich im direkten Wort, das gesprochen wird, und in der Art, wie der Mensch seine Beziehungen zum Leben, zu seinen Mitmenschen und zu Gott gestaltet. Im Folgenden soll aus den besprochenen Dramen herausgelesen werden, was für eine Lebenseinstellung jene beiden Perioden hatten, um daraus auf die den wechselnden künstlerischen Schönheitsbegriff bedingenden Gründe schliessen zu können.

So ist ein Wandel des Stiles auch ersichtlich in den Belehrungen, die die Drucke aus beiden Perioden bringen: in der Renaissance sind sie vorwiegend religiösen Gehaltes, während den Barock beziehen sie sich auf das Leben in Staat und Gesellschaft; in der früheren Zeit werden sie oft indirekt gegeben, in der späteren aber ausdrücklich als "eine gute Lehre", die von einer Autorität einem Untergebenen erteilt wird. Nach Inhalt und Art lassen sie auf ein Verschieben des Verhältnisses der Menschen zu einander schliessen, das näher untersucht werden soll.

Ueber das gegenseitige Verhältnis der Menschen.

Heinrich Wölfflin sieht in diesem Wandel der Stile "Begriffe, die hinter den künstlerischen Kategorien eine verschiedene Weltanschauung sichtbar werden lassen" (S.148).

Eine Weltanschauung aber äussert sich im direkten Wort, das gesprochen wird, und in der Art, wie der Mensch seine Beziehungen zum Leben, zu seinen Mitmenschen und zu Gott gestaltet. Im Folgenden soll aus den besprochenen Drucken herausgelesen werden, was für eine Lebenseinstellung jene beiden Perioden hatten, um daraus auf die den wechselnden künstlerischen Schönheitsbegriff bedingenden Gründe schliessen zu können.

Wie begegneten sich im allgemeinen die Menschen ? In den beiden Zeiten sehr verschieden. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist es ein ungezwungenes, freundschaftliches Verhältnis, als unter gleichgestellten, freien Bürgern, die unbedingtes Vertrauen zu einander haben. Gegen die Jahrhundertwende hin ist etwas Bewusstes, Gezwungenes und fast Hartes in diese Beziehung gekommen. Wenn früher instinktive Herzlichkeit verbindend wirkte, so ist jetzt das Misstrauen als trennender Faktor da. Man vergleiche nur die Art, wie die beiden alten Richter in den zwei Susanna-Versionen sich beobachten und begegnen. Man hat sie doch wohl anzusehen als alte Freunde und Helfershelfer. Und bei Rebhun treffen sie sich auch gleich zu Anfang des Stückes als solche:

Resatha:
Ein guten tag euch Gott woll geben
Ichaboth:
Vnd euch viel guter jar daneben.
Resatha:
Wie sol ich das von euch verstehen
Das yhr so traurig ytzt thut sehen,
Vnd euren kopff last nieder hangen
Als hett euch vnglück vbergangen?
Ist euch was böses widerfaren
So wolt mir auch das offenbaren,...
Villeicht ich etwo rhat möcht finden
Vnd euch des kümmernus entbinden, ...

Ich trag auch selbs ynn meinem hertzen
Einn heymlichen verborgnen schmertzen,
Wenn yhr mir nu eur noht thet sagen
Wolt ich auch euch von meiner klagen,
Vnd eures rahts darüber pflegen...
So wolln wir dann mit gleichen henden
Die bürde vnsers leydes tragen
Vnd mit einander mitleydn habn. I,1 V.1-46.

Neben diese freundschaftliche Teilnahme stelle man den Ton bei der späteren Begegnung, bei Heinrich Julius. Allerdings ist dazu zu sagen, dass die Gereiztheit zum Teil darauf zu-

rückzuführen ist, dass die beiden Alten sich gegenseitig dabei ertappen, wie sie im Garten der Susanna nachstellen. Aber schon die Tatsache, dass der Dichter sie erst über ihre Liebe sprechen lässt, nachdem sie sich auf schlechter Fährte erwischt haben, deutet auf die neue Einstellung im Verhältnis der Menschen. Es werden nur einige Sätze aus einem sehr lange ausgesponnenen Dialog herausgehoben:

Midian:
Er nahet sich zu mir, er mus mich gesehen haben, Was mag er mir wöllen, Ich wil jhme ein weinig entgegen gehen.

Simeon:
Sihe da, finden wir einander hier?

Midian:
Ja hier finden wir einander.

Simeon:
Hastu was gessen?

Midian:
Wie fragstu mich so.

Simeon:
Als wir vorhin von einander gingen, da sagtest, du woltest zum essen gehen.

Midian:
Hastu denn auch gessen, du sagtest ja dergleichen.

Simeon:
Ich mag ja essen, so lange vnd so viel als mir geliebet.

Midian:
Es darff mir desfals auch keiner fürschreiben, was ich thun sol.

Simeon:
Wie kömpstu aber eben hie her, Du pflegest jha sonst nicht allzu gerne auszugehen.

Midian:
Ich dachte, du werest wol so vnuermögen als ich, was machstu hie?

Simeon:
Ich suche Erdbieren.

Midian:
Die pflegen hie nicht zustehen.

Simeon.
Was suchstu dann hie?

Midian:
Ich suche Nüsse.

Simeon:
Ich sehe hie keinen Nussbaum, es werden vielleicht sonderliche Nüsse sein, die du suchest.
Midian:
Es köndte wol sein.
....

Ich frage dich, ob du auch vormals allhie gewesen bist.
Simeon:
Ich bin darumb nicht hier, das ich dir dauon Rechenschafft geben sol...
....
Ich bin hie nie gewesen....
Midian:
Es stehet einem alten Manne nicht wol an, das er liegen sol.
Simeon:
Wer leuget?
......
Hastu mich hie gesehen?
Midian:
Ja, eben ich, vnd nicht ein, sondern etliche mahl.
Simeon:
Worumb hastu mich denn nicht angesprochen?
Midian:
Es war mir nicht gelegen.
......
Simeon:
Was darff ich ein jeden vermelden, was ich thue oder nicht thue.
....
Midian:
Es machet mir aber verdacht.
Simeon:
Das du hier so gehest, das machet mir auch verdacht.
....
Midian:
Sage mir erst, ob du allein des Garten Gewechs halber hie in den Garten so offt, vnd fast teglich, spatzieren gehest.
Simeon:
Du bist elter denn ich, offenbare du mir dein gemühte erst.
....
Midian:
Ich habe allezeit gedacht, wenn ich dich gesehen habe, Ich wolte, das der Teuffel diesen dicken Wathsack weg führete.
Simeon:
Hastu das gedacht, ey, so sage ich ohne allen schew, wenn ich dich gesehen habe, das ich offtmals gewünschet, Das der Teuffel solte kommen, vnd holen dich langen, scheiffen, magern, krummen, hökerichen,

krumbnesigen vnd zitternden alten Verrheter aus dem Garten, vnd führete dich vber alle Berge hinweg.

....

Midian:

Die gedancken stimmen recht vberein, solten auch wol die vrsachen, darumb wir so offt hier kommen, vberein stimmen.

....

Nach dieser langen Einführung erst kommen sie auf den Standpunkt, den die anderen zwei von Anfang an einnahmen: den der alten Freunde, die einander vertrauensvoll begegnen:

Midian:

Ey es sein sachen, die man so leichtlich einem nicht offenbaren kan.

Simeon:

Wie so? Auff vertrawen sagt man einem guten Freunde wol was.

Midian:

Das ist wol war: Wenn du schweigen woltest.

Simeon:

Du bist ja so lange Jar hero mit mir bekant gewesen, vnd haben je vnd allwege in solchen vertrawen mit einander gestanden, du wirst mich so leichtfertig nicht ansehen, wenn du mir etwas auff vertrawen berichtest, das ichs nicht solte verschweigen können.

....

Doch genügt die mündliche Versicherung nicht:

Midian:

So sage mir aber zu an Eydes stadt mit handt vnd gegebener trew, das du gegen niemandts, er sey auch wer er wölle, es gedencken, sondern mit in die Gruben nhemen wollest, was ich dir jetzt offenbaren wil..... II,1 (97 ff.).

Das Misstrauen könnte nun allerdings lediglich Begleiterscheinung eines schlechten Gewissens sein, - wenn es sich nicht in dieser späteren Zeit ebenso bei anderen Charakteren äusserte.

Jojakim gedenkt auf seiner Rückwanderung Susannens mit den höchsten Lobpreisungen:

Ich bin erfrewet, das ich wieder zu meinem schönen vnd frommen Weibe gesundt vnd frisch komen mag, GOtt gebe, das die Liebe, so zwischen vns beiden

> entzündet, bestendiglich bleiben möge. Was ists doch, du lieber GOtt, vmb ein schönes vnd frommes Tugentsames Weib ein herrlich ding, denn ein Man kan seines Hertzens frewde daran haben..... III,1 (156).

Und derselbe Jojakim ist einige Augenblicke später, als die Anklage ihm mitgeteilt wird, so fassungslos wegen des "schimpffes", dass der Knecht ihn mehrfach und eindringlich seiner Pflichten als Ehemann und der Möglichkeit einer falschen Aussage gemahnen muss, und Susannens Eltern desgleichen, ehe er sich zu einem "Ich wil hoffen, es sol sich also nicht verhalten" (III,3 (174)), durchdringt.

Wie anders ist das Verhalten Joachims im frühen Drama. Er kommt nach Hause im Augenblick, da die Schergen Susanna gebunden wegführen wollen und erfährt die Beschuldigung:

> Mein fraw? ach got wo kumt das her
> Das sie wird gschmecht an yhrer ehr?

Er hegt also von Anfang an nicht den geringsten Zweifel an ihrer Unschuld, während später doch instinktiv das Schlechte angehört und geglaubt wird.

Aehnlich auch Susanna: bei Rebhun scheint sie das Ansinnen der Richter kaum zu verstehen und begegnet ihnen mit aller Höflichkeit:

> ...Wolt yhr mich heissen lieben hern
> Was yhr eim andern selbs solt wehrn?

Und die spätere Susanna:

> Ach jhr Ehrlosen Buben, gedencket yhr nicht daran, wie GOtt den Ehebruch vnd Hurerey verboten, vnd zu straffen gedrewet hat.
> II,3 (124).

In der frühen Version der H o c h z e i t z u C a n a versteht Jhesus vollkommen die Zögerung der Diener,

vermeintliches Wasser anzubieten und muntert nur auf: "Geh lass doch kosten, was es sey". Im späten Stücke aber begegnet er dem Misstrauen wiederum mit Skepsis:

> Die Welt ist sehr ongläubig worden,
> Verkehrt ihr sin, verderbt ihr orden,
> Sie halten alles für lauter thand,
> Wann nitt der glaub kompt in die hand.

Auffallend ist in dieser späteren Zeit der grosse Nachdruck,mit dem Laster betont und Strafen angedroht werden. Bei der Auslegung der S u s a n n a zählt der Herzog Heinrich Julius fünf Mal so viele Laster auf als Tugenden; bei Rebhun ist das Verhältnis gerade umgekehrt. Aehnlich verhält es sich bei den Vergleichen des V e r l o r e n e n S o h n e s und der H o c h z e i t z u C a n a , so dass man wohl darauf schliessen darf, dass diese neue künstlerische Aeusserung bedingt ist durch eine neue Art zu leben und das Leben zu sehen. Und vielleicht ist dies wiederum zurückzuführen auf die Unstetigkeit der Zeit und die beginnenden Religionskriege, die in den Menschen die schlechten Zeiten erweckten und stärkten. Könnte dies der "Anstoss von aussen" sein, der die "andere Stellung zur Welt" bringt, und auf den Wölfflin zum Teil das Auftreten bestimmter Stilrichtungen zu bestimmten Zeiten zurückführt? Könnte ein Zusammenhang bestehen zwischen der Tatsache, dass das Laster, gegen das fast am meisten und eindringlichsten gewarnt wird, die Heuchelei ist, und der anderen Tatsache, dass diese Warnung ausgesprochen wird in einer Zeit, in der die Kunst sich wandelt vom Erfassen des "Seins" zum Schätzen des "Scheins" ? Die Freude am Unklaren, Flüchtigen, Scheinhaften ist ja gerade charakteristisch für

den Barock, darum kann er solche köstlichen Gestalten schaffen, wie die Aufschneider, die scheinen wollen, was sie nicht sind.

Wer klassisch-demokratisch eingestellt ist, wird auch seinen Untergebenen als freien Menschen mit Eigenberechtigung ansehen, ihm mit Freundlichkeit begegnen und dafür Liebe ernten, wie es bei Rebhuns Susanna der Fall ist:

Sara:
Liebe fraw wir seind bereit
Euch zu geben hin das gleidt
Solln wir auch was tragen mit?
Susanna:
Neyn yhr dörfft ytzunder nit
Darnach wil ich sagen wol
Was man mir als bringen sol....
Ytzund aber habt in acht
Das yhr wol die thür vermacht....
Dabira:
Seit on sorge liebe fraw
Dann wir wolln mit aller traw
Euch die thür verwahren fest... III,1, V.7 ff.

In einer Zeit aber, die grossen Wert auf äussere Stellung und hohe Titel legt, tut eine Kluft sich auf zwischen dem Herrn und dem Bedienten, und der Ton der Anrede ist einerseits herablassend, befehlerisch oder gereizt, und andererseits schnippisch. Und obwohl die Frauen sich in den zwei Generationen nicht so sehr verändert haben, wie die Männer, so ist doch dieser Unterschied auch bei des Herzogs Susanna bemerkbar:

Iudith:
Fraw, seidt Jhr denn willens noch in den Garten zu gehen?
Susanna:
Ja, Jtzt wil ich gleich gehen?
....
Sara gehe du hin ..
Sara:
Es sol geschehen Fraw.
Iudith:
Sol ich mit Jhr gehen Fraw?
Susanna:
Nein kom du mit mir in garten.
Iudith:
Was euch geliebet.
.....

Iudith:
Bey welchem Teiche wollet jhr euch waschen?
Susanna:
Bey diesem da wir stehen.
Iudith:
Sol ich euch denn die Kleider abnhemen?
Susanna:
Nein... gehe du aber eilends hin...vnd
schliess jhe die Thür feste zu...
Iudith:
Wie sol ich aber wieder herein kommen,
wenn es zu ist ? II,2 (115).

Auffälliger noch ist der Wandel bei den Männern:

Joachim:
Knecht Abdi mach dich auff mit mir
Zu gehn ein meil drey, oder vier
Abdi:
Ja herr, es soll kein saumnus han
Ich wil mich rüsten auff die ban
Von stundt, vnd euch geleiten recht
Wie zugezimt eim treuen knecht I,2 V.199 ff.

Obwohl der Herzog die Knechte vorbildlich reden lässt - "Es soll geschehen Herr, wie jhr mir befohlen habt" (III,1 (155)) "Ich wils mit fleis bestellen" (III,3 (176)), so ist der Ton des Herrn dem Hausknecht gegenüber doch sehr leicht gereizt: "Du bist ein Esel", "Du bist ein Narr, vnd bleibest ein Narr", "Es ist dir Schelm Hellisch Fewer auff deinen Kopff" etc.(I,3). Wer in dieser späteren Zeit die Autorität hat, darf eben davon Gebrauch machen.

Wenn bei dem Hochzeitsmahl ein Jünger Jesu sich nicht zu hoch dünkt, um einem Diener zuzutrinken, so lässt das auf eine sehr demokratische Lebenseinstellung schliessen. Bei Rebhun bringt der Diener Simon Wein und sagt dabei:

Ich mein, ich habs euch recht gemacht.
Simon:
Wolan so wil ichs bringen dir
Weil du so vleissig dienest mir
Dann man dem boten lohnen sol.

Diener I:
Ich darff euchs nicht versagen wol.
Simon:
Da nims, vnd schenck dir selber ein.
Cana, IV,5 V.220ff.

Solch eine Episode fehlt bei Frischlin.

Wie reizend ist es auch bei Rebhun, wenn Maria die Diener mit ins Vertrauen zieht:

Maria:
Ihr diener, hört ein wenig her
Vnd merckt was ich euch sagen wer,
Wenn euch mein Sohn wird heissen was
So secht das ihr ausrichtet das
Vnd lasset euchs beschweren nicht
Dann solchs on vrsach nicht geschicht
Das ich euch itzt drumb rede an
Vnd euch hirinn zuvor verman.
Der erste Diener:
Wir wollens willig gerne thun
Was solln wir abr einschencken nun?
Maria:
Wart nur was er euch heissen thut
Ich hoff die sach wird bald noch gut.
IV, 8 V.381 ff.

Im späteren Stück, dagegen, gibt Maria nur den Befehl:

Keller, was er dir wirdt befelhen,
Das thu, es wirdt dir nimmer felhen.

Aehnlich verschieden ist auch das Verhalten Christi den Dienern gegenüber. Bei Rebhun die freundliche Bitte:

Jhesus zum Diener:
Mein gsel wiltu mir sein zu willn
So geh, vnd lass die krüg dort fülln
Mit Wasser alle sechsse vol.
Der erste Diener:
Ja Herr es sol geschehen wol. V,1 V.1 ff.

Bei Frischlin der kurze Befehl:

Nun filt die krüeg mitt wasser zu.

Bestimmend beeinflusst wird das Wesen des Menschen aber durch seine Erziehung, und hierin haben wir einen Grund für dies im späteren Leben so verschiedene Verhalten zu suchen.

Der Vater des verlorenen Sohnes begegnet diesem nur mit fürsorglicher Liebe, er lässt ihn, seinem Wunsche gemäss, in die Welt hinaus ziehen und nimmt ihn nach so grausam misslungener Wanderung ohne ein Wort des Vorwurfs auf, mit grösstem Takt ihm jedes Gefühl peinlicher Beschämung ersparend. Der Vater des ungeratenen Sohnes jedoch, will diesen der Autorität gemäss, gegen dessen Willen mit einem Hofmeister in die Welt hinaus schicken und ihm vielleicht vorher noch seinen Trotz durch Einsperren brechen. Bei der (allerdings erheuchelten) Reue ist der Vater misstrauisch "Aber Gott gebe, das es von Hertzen gehe" und "Wanns nur erst were" (IV,1 (47)). Und er kann es sich nicht entgehen lassen, seinem Sohne mit seiner Verzeihung auch eine lange Strafrede zu halten:

> ".... Vnd ob ich wol dich zum offtern vermanen lassen, vnd selber vermahnet, Von solchem trotz abzustehen, Hat es doch bey dir keine stadt finden mögen, Wie ein rauchloses leben du ein zeitlang mit Fressen, Sauffen, Vnd Huren geführet hast, ist dir wol bewusst, Es hat kein straffen vnd vermhanen bey dir helffen wollen..."(IV,2 (49)).

Theoretisch drückt der Herzog Heinrich Julius sein Erziehungsideal in der S u s a n n a aus, in Helkias Worten:

> Denn wer sein Kind lieb hat, der behelt ess vnter der Ruthen, auff das er hernach frewde daran erlebe... I,2 (20)

und im Epilog (339):

> ... das alle fromme Eltern ein Exempel von dem Helkia vnd seiner Frawen Anna nhemen, das sie derogestalt jhre Kinder inn aller GOttesfurcht vnd Tugenden erziehen vnnd vermahnen, jhnen in der Jugent den Rügken beugen, nicht mit jnen zartlen, vnnd jhnen allen willen lassen, Sondern sie vnter der Ruthen behalten, damit sie hienegst frewde an jhnen erleben mögen.... (1)

---

1. Im Original nicht unterstrichen.

Während der Reformationszeit lautet das Erziehungsideal gerade entgegengesetzt im "Beschlusz" von Rebhuns S u s a n n a :

Desgleichen die zwey kinderlein
Die kinder lehren ghorsam sein
Das sie mit lieb, vnd nicht mit schleg
Sich lassen fürn den rechten weg ... (V.101 ff.) (1)

Der Daniel beweisst vns alln
Wie hertzlich Gott die kinder gfalln
Vnd wie er yhn auch geben kan
Seinn geist, wenns gleich vernunfft nicht han..
(V.45 ff.)

Man spürt hier den Geist eines Luther, aus dessen Briefen an sein Söhnchen ein solch feines Verständnis der Kinderseele spricht.

Und weil diese frühere Zeit den Kindern die Berechtigung ihrer kindlichen Individualität zuerkennt, deshalb macht sie sie auch zu selbständig auftretenden und als gleichberechtigt teilnehmenden Charakteren, die sogar durch ihre Sprache hervorgehoben werden. Der spätere Dichter jedoch, der so grossen Wert auf die Individualisierung der einzelnen Bauern durch ihre verschiedene Mundart legte, lässt die Kinder Sprache und Ausdruck der Alten gebrauchen und führt sie nur ein zur Hervorhebung des Schmerzes oder der Freude der Susanna:

Rebecca:
Ach Mutter, wollet jhr dann nicht wieder zu mir kommen?
Susanna:
O, kann auch ein Pfeil, oder ein Schwerdt einem so tieff ins Hertze gehen, als mir diese wort darein gehen.
Rebecca:
Meine liebe Mutter, worümb weinet jhr so sehr?
Susanna:
Ach, ach, ach, was ist das vor ein schmertze, das ich das hören mus.
Rebecca:
Ach Mutter seid zu frieden, GOtt wird mich wol bewahren, ich wil fleissig das Vater vnser beten.

---

1. Im Original nicht unterstrichen.

Susanna:
Ach Gott, ach Gott, Wie engstiget mich mein Hertz. Vnd wenn alle Steine, so in der Welt sein, mir entzeln auff meinen kopff fielen, köndte ich daruon solche Schmertzen nicht empfinden.

....

Rebecca:
Nun meine liebe Mutter, so beuhele ich euch dem lieben Gott, den wil ich für euch bitten, das er euch beystehe in aller noth.

Susanna:
O schmertz vber alle schmertz.

....

Rebecca:
Ach liebe Mutter, Müsset jhr dann nun sterben? Ach ich armes Kind, Wo wil ich nun eine Mutter wieder bekommen? Ach Mutter seid zu frieden, Gott wil euch nicht verlassen .... Ach meine liebe Mutter gebet mir noch ein küsschen. (Küsset sie.) Ach noch eins. Ach noch eins zu guter letzte. Nun liebe Mutter, GOTT sey mit euch, Vnd ich wil bitten, Ewre vnschuldt sol an den Tag kommen. Ach, ach noch ein Püssichen, zu guter letzte, meine hertzliebe Mutter.

Das "Püssichen" (=Küsschen) ist hierbei das einzigekindliche Wort. Benjamin ist offenbar noch zu klein zum Sprechen; wir hören später nur, dass Gott sein "seufftzen" erhöret hat (V,4 (327)). Bei Rebhun scheint er der ältere zu sein, und die obige Szene gestaltet sich dort kurz:

Beniamin:
Wo solt yhr hin lieb muter mein?
Susanna:
Ach liebes kind jns todes pein
Jahel (= die Kleinere):
O we, lass mir mein memmelein.
Giezi (der Scherge):
Nein liebes kind es kan nicht sein
Wir wolln dirs widerbringen schon
Jahel:
Nen, nen, ye wed ye ettwas thon
Susanna:
Lass gut sein liebes kindlein mein
Es wil doch ytz nicht anders sein. IV, 3 V.251 ff.

Nach der Freisprechung lautet in der Familienszene die Unterhaltung zwischen Mutter und Kindern:

später: Rebecca:
Ach Mutter werdet jhr dann nun bey mir bleiben?
Susanna:
Jha liebe tochter, so lange es Gottes wille ist.
Rebecca:
Jhr müsset jhe nun nicht sterben, liebe Mutter?
Susanna:
Auff diessmahl nicht, denn Gott hat mich
errettet vom Tode.
Rebecca:
Ach des sey GOtt gelobet, so habe ich jhe
vmbsonst das Vater vnser nicht gebetet.
V,4 (328).

früher: Susanna:
...Vnd yhr auch liebsten kindlein mein
Last das euch zum exempel sein
Das yhr stets fürchtet Gott den herrn
Yhn liebt, vertrawt, vnd haltt in ehrn...
Beniamin:
Ja liebe hertzne muter mein
Wir wollen nu viel frümer sein.
Jahel:
Ich auch wil fumb, vnd thosam (=gehorsam) sein.
Susanna:
Ja thues, du liebes töchterlein.
V,6 V.611 ff.

Weiter greifen bei Heinrich Julius die Kinder nicht in die Handlung ein; bei Paul Rebhun, dagegen, nehmen sie von dem Vater Abschied:

Susanna:
Yhr kinder kumt zum vater vor
Er wil itz wandern aus dem thor
Bitt yhn das er bald wider ker
Vnd euch was schöns mit ihm bring her
Benjamin:
Lieb vater kumt herwider schir
Vnd bringt auch ettwas schönes mir.
Jahel:
Mie auch, mie auch lieb vate mein
Bringt was, das gulden ist vnd fein.
I, 2 V.271 ff.

Wie getreu ist das dem Leben abgelauscht, dabei ist es aber überzeitlich, übernational und symbolhaft für das Verhalten bei einem Abschied von Eltern und Kindern in irgend einer Familie, in der klassische Beherrschtheit, gegenseitige Liebe und Achtung waltet.

Rebhuns Susanna erzieht ihre Kinder im Sinne Luthers:

Beniamin:
....Da hört ich vnser meid o greulich fluchen
Sie wird nicht Got den herrn vor augen haben
Wie yhr vns nechten thett ym bette sagen
Das wir Got fürchten solln, vnd allzeit ehren
Vnd hütten vns vor fluchen vnd vor schweren
Ey wird ihr dann auch Got die sünde schencken?
Susanna:
Neyn liebes kind, er wirds ihr wol gedencken
Secht nur, das ihr nicht auch der massen handelt
Noch in des teuffels weg, vnd stünden wandelt
Dann Gott gedrohet hat alln bösen kinden
Das er sie straffen wöll, als offt sie sünden
So aber sie nach seinem willen leben
So wil er endlich ihn den hymel geben.
Jahel:
Lieb mute wed ich auch jnn hymel thumen?
Susanna:
Ja liebes kind, sey frum, so wirst drein kumen.
II,3 V.258 ff.

Auch nach der Gartenszene sind die Kinder mit ihrer Teilnahme da:

Beniamin:
Was ist euch liebe muter mein
Das yhr so weinend kumpt herein?
Jahel:
We hat euch than lieb memmelein?
Susanna:
Ich weiss nicht lieben kinderlein.
Ich kan euch ytzt davon nicht sagn
Ich muss es got meim Herren klagn
III,3 V.249 ff.

In ihrem Benehmen den Kleinen gegenüber legen die Eltern den Grund zu dem späteren Verhalten ihrer Kinder. Und hier zeigt der Vergleich einen noch auffälligeren Unterschied in den beiden Perioden. Bei der Besprechung des verlorenen und des ungeratenen Sohnes ist bereits hervorgehoben worden, wie im ersteren Falle der Vater den freundlichen Ton durchaus bewahrt, wie er dem Sohne wohl die dringendsten Vorstellungen vor dessen Weggange macht, um ihn vor drohendem Unheil zu retten, danach aber seines Unglücks mit keinem

Wort gedenkt, so dass der Sohn, obleich erst innerlich rebellisch, doch die höchste Achtung vor ihm hat:

Im I. Akt: Vorlorn Szon: Godt grote yw, leueste vader myn!

De Vader: Danck hebbe, szoen, wath ys dat begerte dynn?

....
Ach szoen, war kumpstu da mith her?
My behaget nicht solck dyn vornemenn.
....
Darvmm, leue szon, bliff du by my,
Vor myn kyndt will ick holden dy;
Wat du begherst, dat will ick doen,
Up dat ick hebbe tho huess mynen szoen
....
Wann ydt dy nu werdt oeuell gann,
Ick hebbe ydt dy gesecht, dencke daran.
I, V.332 ff.

Im II, Akt: Vader: Dat ys myn Szohn, den ick dar seh...
Nu seh ick woll, he ys genessenn
Vnd leuet noch tho düsser stundt;
Idt bewegt sich myns herten grundt.
My yamert syn elende groet.
II,V.1303 ff.

Nero dagegen hat seinem Vater schon manchen Grund zum Misstrauen gegeben, wird daher von "Seuerus" streng behandelt und gemassregelt:

> ...Vnd du wirst es sehen, Das Gott dich straffen wird, hie zeitlich vnd dort ewiglich, Denn Gott wil die Eltern von den Kindern geehret haben, vnd wer das nicht thut, dem kans nimmer wolgehen..... Weil du dich selber demütigest ...(wil ich) meinen gefasten zorn fallen lassen, vnd herwider dich zu gnaden auff vnd annhemen. Gedencke aber, vnd las dirs ein warnung sein, vnd Bessere dich, Wie du auch solches zugesagt hast. IV, 2 (50 f.)

Auch im Verhalten Susannas und der Ihren ist eine leichte Aenderung zu bemerken. Im frühen Stücke glauben die Eltern ganz unbedingt an ihre Unschuld:

Helchias:
Frid mit dir.
Elisabeth:
O liebste tochter mein

Rebecca:
O Susann du trawte schwester mein
Elisabeth:
...Wie kumts ewig, das in sölches leid
Du mein liebste tochter kummen solt?...
Ach das dir soll gschehen sölche gwalt
Got wöll sehen an dein vnschuld baldt... (1)
Helchias:
Liebe tochter, hör ytz auff vom klagn
Dann wir wollen got dein not fürtragn
Der on zweyffel dir wirt helffen aus
Machen sie gleich was sie wöln daraus
Wollst vns selber recht erzeln die sach
Wie du kumst zu diesem vngemach.
III,4 V.285 ff.

Auch vor Gericht ist Susannas Vater durchaus nicht von der Aussage der zwei falschen Richter eingeschüchtert:

Helchias:
Liebe herrn, erlaubt mir auch zu sagen
Vnd meinr tochter vnschuld fur zutragen
Dann sie mich viel anders hat berichtet. (1)
IV, 4 V.386 ff.

In der späteren Zeit sind es die Frauen, die noch das feine Verständnis und Einfühlen haben, während die Männer schon etwas zu Ueberlegenheit und Herrentum neigen, worin sie ja vielleicht durch die Unsicherheit der Zeiten bestärkt werden - auch dies der "Anstoss von aussen"? Nachdem Mann und Eltern Susanna angehört haben, versichern sie sie ihres Beistandes, vorher aber, also instinktiv, kann nur die Mutter "nicht gleuben, das es also sey" (III,3 (175)), sie auch ist es, die vorschlägt, dass man die Tochter erst selbst anhöre, "wer weis, was die beiden Richter vor einen groll auff sie gefasset haben, das sie nun vermeinen, sich hiedurch an jhr zurechen" (III,3 (173)). Vater und Mann dagegen sind doch sehr von der obrigkeitlichen Behauptung beeindruckt und "wissen nicht, was sie daraus machen sollen" (III,3 (173)).

---

1. Im Original nicht unterstrichen.

Zur Tochter aber sagt Helkia:

> Sey du getrost, Gott stehet allezeit dem Gerechten bey, er wird dich auch, so ferne du vnschüldig bist, als ich hoffen wil nicht verlassen. (1)

Was seine Frau wiederholt:

> Liebe Tochter, sey getrost, ich wil dich nicht verlassen, vnd so ferne du vnschüldig bist, wird GOtt dich nicht lassen... (1)

Hatte Helkia hinzugefügt:

> An meiner Person darffstu dir gar keinen zweiffel machen, Dann wie köndte ich das vber mein Veterliches Hertze bringen, das ich dich verlassen solte? III,4 (181),

so war das eine Gewähr seiner Liebe zur Tochter, aber nicht seines unbedingten Glaubens an ihre Unschuld. So erklärt es sich auch, dass sie hier ihre Unschuld bezeugen muss, was im ersteren Stücke ganz wegfällt.

Natürlich hat sich auch das Verhältnis der Ehegatten zu einander gewandelt. Obwohl theoretisch die Reformationszeit glaubt,

> Das Gott nach seinem höchsten radt
> Im anfang so geordnet hat
> Das nicht das Weib sonder der Man
> Die oberhand vnd gwalt sol han
> Rebhun, Hochzeit zu Cana, Tobias 57 ff.,

so ist in den damaligen Stücken doch den Frauen die gleiche Stelle eingeräumt, wie den Männern: sie sprechen mit, geben ihr Urteil ab, belehren und stehen als Gleichberechtigte neben ihren Männern, bei aller Bewahrung ihrer Zartheit und Bescheidenheit. Später jedoch spiegelt ihr Benehmen die Worte Helkias wieder (Heinrich Julius Susanna, I,2 (28)):

> So gehört auch vnter das vierde Gebot dein lieber Hauswirt vnd Eheman, dem soltu auch

---

1. Im Original nicht unterstrichen.

> gehorsam sein. Dann GOtt saget ausdrücklich zum Weibe Genesis am Dritten, Du solt deinem Manne vnterworfen sein, vnd er sol dein Here sein. Derowegen weil du auch ein Ehefraw bist, so wil dir auch anderst nicht gebühren, dann das du obgesatzte Leren, welche GOttes Gebot vnd Worten gemess sein, in acht nhemest ... Dann ein Tugentsam Weib ist ein edle Gabe... Einn Weib das schweigen kan, das ist eine Gabe GOttes...

Hier sind es die Männer, die das Wort führen, das von den Frauen nur bestätigt wird, die nur besorgt scheinen, den Willen ihres Herrn zu erfüllen. Ebensowenig, wie die frühere Susanna bei ihrem Auftreten sagen brauchte "Lieber Vater, jhr wollet vnsers vertzugs halber, keinen verdrus haben" (I,2 (20)), weil eben ein beherrschter Mensch eines kleinen "vertzugs halber keinen verdrus" verspürt, ebensowenig liesse sich denken, dass sie, die Unschuldige, sich vor ihrem Manne so erniedrigte, dass sie "(Fellet auf die Erde,(1) vnd spricht:) Ach mein hertzallerliebster Man, Ach mein Schatz, Auch jhr meine liebe Eltern Nehmet euch semptlich jetzunder meiner .. an" II,4 (176).

Besonderes Licht fällt auf diese Frage nach dem Wandel im Verhalten der Ehegatten durch einen Vergleich der Art, wie die beiden Männer auf die Nachricht von der schweren Beschuldigung ihrer Frau reagieren. Wie der eine ganz beherrscht, der andere dagegen darüber "verzufft"ist, ist bei der Besprechung der Dramen selbst hervorgehoben worden. Nicht ist dort aber gesagt worden, dass der Jammerausbruch des späteren Mannes nicht etwa eine Sympathiebezeugung für das Leiden seiner Frau ist, sondern sich selbst zum Mittelpunkte hat und

1. Im Original nicht unterstrichen.

dem "gross vnglück vnd Creutz" gilt, das <u>er</u> <u>selbst</u> nun erleben muss!

> Ach wie kan ich doch diesem grossen vnglück begegnen? Ich falle schier vor grosser bekümmernis in ohnmacht. (III,2 (167)).
>
> Ach ich armer elender Man, wie komme ich zu diesem vnglück? III, 3 (172)
>
> Ach lieber Vater, wie sol ichs anschlagen, was rathet jhr mir? ich bin nicht bey mir selber, so verzufft bin ich, also, das ich nicht weis, was ich anfangen sol. III,3 (173).

Wie er seine Frau sieht, da will ihm allerdings "Das Hertz im Leibe ... schier zerschmeltzen" (III,3 (175)), und obwohl er tun wird "was einem getrewen Ehemanne eignen vnd gebüren wil", so erlässt er es ihr doch nicht, ihre Unschuld ausführlich zu behaupten und beweisen.

Wie ergreifend ist daneben die Knappheit der früheren Begegnung, die die Selbstverständlichkeit des Vertrauens und der Unschuld ausdrückt:

> Joachim:
> Ach fraw, woher kumt diese schand?
> Susanna:
> Ach mein got, dir ist alls bekant
> IV,3 V.241 f.

Die Kürze ist hier sicher vom Dichter beabsichtigt, denn an anderer Stelle fügt er eine ganz kleine Szene zwischen den beiden ein, die bezeichnenderweise bei Heinrich Julius fehlt. Joachim hat die beiden Richter als alte Freunde gebeten, auf sein Haus aufzupassen, da er in Geschäften fort gehen müsse und nicht wisse, wie lange er bleibe.

> Susanna:
> Ach herr, wo denkht yhr aber aus
> Das yhr wolt ziehen aus dem haus
> Vnd mich in trauren sitzen lahn?

Dann ich kein freud im herzen han
Wo yhr nicht nahend seit vmb mich
Vnd ich euch teglich hör vnd sich
Joachim:
Wie kem das liebe frawe mein
Das yhr darumb solt traurig sein...
Susanna:
Jo herr, mein freud fast alle gar
Nemt yhr mit euch, sag ich furwahr
Dann ja nach gott dem herrn ist mir
Kein lieber ding auff erd denn yhr
So gar, das, wo yhr von mir seit
So ists mein gröstes hertzen leidt
Dann eur ich sorg hab alle zeit
Das euch nicht widerfahr ein leidt
Drum bitt ich, so es sache wer
Das euch zu bleiben brecht kein gefehr
Wollt dises wandern lassen stehn
Das ich sölchs leids müg müssig gehn
Joachim:
Nicht achts dafür o frawe mein
Das mir mit wandern wol kann sein...
Weil aber ichs nicht kann vmbgehn
So wollet des zufriden stehn
Susanna:
... So bith ich trauter herre mein
Wolt ia zu lang nicht aussen sein.
I, 2 V.235 ff.

Das ist wiederum, im frühen Drama, eine Szene, die Allgemeingültigkeit hat und daher als symbolhaft für alle ähnlichen Fälle gelten kann. Die entsprechenden Gedanken aber führt der spätere Dichter - und das ist wiederum typisch- , aus dem Ueberzeitlichen in das Flüchtige, Augenblickliche über:

Susanna:
Es nimbt mich wunder, das ich von meinem Manne keine zeitung bekomme. Ich hoffe ja nicht, das jhme was zu kommen sey. Ich kan mich aber nicht zu frieden geben, es sey dann das ich gewisse zeitung von jhme bekomme, wie es jhme gehe. Derhalben Sichar lauffe zur stund meinem Manne entgegen, vnde grüsse jhn von meinet wegen freundtlich... vnd das ich jhne bitten lasse, er möchte nach verrichtung seiner sachen baldt wider zu Haus kommen... Lauff nach Susa... II,2 (111).

Wir hören sogar, dass es "fast vmb zwey Vhr" und sehr heiss

ist, eine Betonung des Realistischen.

Auch der zweite Gedanke, von dem was der Mann für sie bedeutet, ist der Augenblicksstimmung entnommen, wenn Susanna beim schmerzlichen Abschied ausruft:

> Ach mein hertzallerliebster Man, Ach mein Schatz, Ach mein hülff vnd einiger trost, so ich negst GOtt auff dieser Welt gehabt habe ... IV, 4 (254).

Auch an anderer Stelle, wo es kaum zu erwarten wäre, zeigt sich dieser Wandel in den Beziehungen der Menschen: in der Art wie in den zwei Versionen der H o c h z e i t z u C a n a" Christus und Maria zusammen reden: bei Rebhun freundschaftlich und mild, wobei Christus für sie "Mein lieber Sohn" ist, bei Frischlin viel schroffer, er ist "mein Herr".

Rebhun:

> MARIA REDIT ET NUNCIAT JESU DEFICERE VINUM:
> Mein lieber Sohn, wenn dirs nicht wer
> Ein bschwerung, horch ein wenig her,
> Ich habe dir ein wort zu sagn
> Des breutgams not ich dir thu klagn,
> Der wein der wil nicht reichen zu
> Drumb gib mir rhat, wie ich ihm thu...
> Kanstu dann gar nicht helffen nun?
> Jhesus:
> Was hab ich Weib mit dir zu thun
> Mein stund die ist nicht kummen noch...
> IV,8 V.365 ff.

Der Dichter gibt hier die Bibelworte wieder; um deren harten Klang jedoch zu mildern, und um zu zeigen, dass dieser Ton in Jesu Munde etwas ganz Ungewöhnliches ist, lässt er Maria darauf zu sich sagen:

> Ich thar michs nicht anfechten lahn
> Das mich mein Sohn so schrautzet an
> Er wirt des vrsach habn fur sich
> Vnd sonderlich so tröstet mich
> Das er hat seiner stund dabey
> Gedacht, das die nicht kumen sey

Daraus ich hab zu hoffen doch
Das solche stund werd kumen noch
Vnd so die wirt verhanden sein
Wird er vns helffen wol zu wein.

Absolutes Vertrauen setzt Maria also in ihren Sohn, auch wenn sie seine Handlungsweise nicht versteht; und sie ist ihm innerlich nahe, Mensch zu Mensch.

Bei Frischlin fühlt Maria eine gewisse Scheu vor seiner Erhabenheit, an die sie appelliert, um ihn zum Handeln zu bewegen. Echt barock ist der humoristische Einwurf des Kellermeisters mitten in einer solch ernsten Szene:

Maria:
Mein Herr, sie haben nun kein wein,
Schaff du, so kann man schenken ein,
Lass hie dein göttlich kraft erscheinen,
Bey meinen freunden vnd den deinen.
Christus:
Weib was hab ich mit dir zu schaffen,
Keller:
Da will ich nitt vil Weins von hoffen
Christus:
Mein stund die ist noch nitt herkommen,
Maria:
Das hab ich wol von dir vernommen...

So hat sich bis in die Einzelheiten auch das Bild Christi gewandelt: er ist nicht mehr freundschaftlich nahe, wie in der Reformationszeit, sondern hoheitsvoll überlegen und herb. Jetzt ist es selbst für den theologisch ausgebildeten Protestanten nicht mehr Christus, sondern Maria, die den Menschen Verständnis und Trost entgegenbringt. Nach Christi strengen Worten über der Menschen Sünde bittet sie:

Ach lieber Son vnd Herre mein,
Die predig will zu hart hie sein,
Gib vns auch einen trost darneben,

worauf er nur kurz antwortet:

Den hab ich ja zuuor auch geben"

wobei er sich auf den 128. Psalm bezieht, den er den Spielmann hatte singen heissen. Offenbar ist das auch für Maria ungenügend, denn sie tröstet die Braut:

> Wein nitt so sehr, mein liebes bass,
> Der liebe Gott seht alles das.
> II,3.

Die Einstellung des Menschen dem Diesseits gegenüber bestimmt auch seine Ansicht vom Jenseits und seine Beziehung zu Gott, und das Wesen des irdischen Vaters wird übertragen auf den himmlischen.

Für die Reformationszeit ist Gott der liebevolle Vater, der selbst einen Sünder, wenn er reumütig ist, unter die Schar der Seligen aufnimmt. Das war ja die frohe Botschaft Luthers: von der Erlösung durch den Glauben. Und unbedingter Glaube an Gottes Liebe und Schutz spricht aus den frühen Dramen, ein unerschütterliches kindliches Vertrauen in die Gerechtigkeit und Ordnung - ein klassisches Prinzip - die die Welt regiert und erhält; und mit Naturnotwendigkeit wird derjenige, der sich dem Gesetze Gottes fügt auch den Schutz Gottes geniessen, und wenn es selbst durch ein Wunder geschehen müsste.

> Susanna:
> O Gott in ewigkeit der du alleine
> All heymlich ding erkennst beyd gross vnd kleine
> Der du zuvor weist alls, ehe dans geschihet,
> Dein auge auch in das verborgne sihet...
> Darumb o mein Gott dich zu mir bald mache
> Vnd richt mein vnschuld mit gerechtem grichte...
> V,1, V.1 ff.

Zu den Ihren:

> Mein Gott der wird es alls zum besten wenden
> Vnd euch nach mir auch gebn ein seligs ende.
> V,1, V.51 f.

Susanna:
O Almechtiger herr vnd Gote
Der du kanst mitten aus der note
Die deinn erretten, vnd verwalten
Die sich an dein verheissung halten...
V,2, V.99 ff.

O Gott der du allein gerecht
Du hast mich nu gerochen recht
Vnd mich errett aus disem todt
Denn du allein in aller not
Der helffer bist, vnd nicht verlest
Die sich auff dich verlassen fest...
V,6 V.585 ff.

BESCHLUSZ (= Deutung des Stückes):
Vors dritt so gibts vns lehr vnd trost
Das wir gewiss solln werdn erlost
Wenn wir gleich lign in höchster not
So wir nur halten vest an Gott,
Vnd vnser creutz gedülding tragn
Das vns von Gott wirdt auff geladn
Dann eh vns Gott verlassen kan
So greifft ers ehe mit wunder an
Wie yhr ytzt gsehen klar vnd hell
Das gschehen ist durch Daniel.
Vers 69 ff.

Gott, so fühlt man es, hilft hier aus Liebe zu dem Menschen und aus Freude an seinem reinen Leben, und wenn er ihm ein Kreuz auferlegt, so trägt er es mit ihm. Auch Christus spricht in der frühen H o c h z e i t z u C a n a von "Gott, dem Vater mein" und nennt sich selbst einen "Heiland" (V,3).

Zwei Generationen später nennt Christus sich "Messias" und spricht von "Gott dem Hern" (III,3); es hat sich hier etwas von der alttestamentlichen Auffassung eingeschlichen: Gott ist mehr "Herr" als "Vater", auch scheint er einen Pakt mit den Menschen geschlossen zu haben: sie sehen es bei einem untadelhaften Wandel als seine Pflicht an, ihnen beizustehen, gerade so wie es selbstverständlich

ist, dass er dem Sünder nicht vergibt:

> Midian:
> O GOtt du bist ein gerechter GOtt. Du lessest keine Vbelthat vngestraffet, das befinde ich jetzunder... Ich habe es wol verdienet.... IV,7 (304)

Midian hofft allerdings auf Gottes endgültige Gnade, weil er bereut, während Simeon strenger mit sich ist:

> Ich habe falsch geschworen, vnd mich selber aller Gnaden Gottes beraubet. Darumb wil vnd kan auch der ware GOTT, der Laub vnd Gras vnd alle ding geschaffen hat, mir nicht mehr gnedig sein, noch zu hülffe oder zu trost kommen. IV,7 (312).

In Susannas Gebet, das anfangs lautet, wie das frühere, wird Gott an seinen Eid gemahnt, den er dem Volke Israel abgegeben hat:

> Weil ich dann nun keinen Menschen habe, der durch sein gegenzeugniss mich vom Tode erretten... könte, denn du allein mein GOTT, So wil auch ... zu dir allein kehren... Der du kanst sehen in die tieffe der Menschen Hertzen. Der du alles schawest, vnd dem alle ding, ehe denn sie geschehen, zuuor bekant sein. Du wollest dich meiner in meinen höchsten Nöthen annhemen... Du hast dich jhe selber in deinem Wort dahin verpflicht... Darumb erinnere ich dich deiner zusage, vnd vermahne dich bey deinem Eydt, den du geschworen hast. Du als ein Warhafftiger GOtt der gerechtigkeit, wollest dich meiner als einer verlassenen Person gnediglichen annhemen...
> IV, 4 (237).

Der Mensch steht nicht mehr mit klassischer Haltung über dem Schicksal, noch lehnt er sich trotzig, im Bewusstsein eigenen Wertes, gegen den Tod auf (1), sondern er kostet alles Leid aus, um sich dann erst zur erhabenen Stellung durchzudringen. Susanna fleht nur um Standhaftigkeit, um den Tod würdig ertragen zu können:

---

1. "Ihr Tod, Euch sei gefluchet!" sagt Johannes von Saaz (S.19) in Der Ackermann und der Tod, Ein Streit- und Trostgespräch vom Tode aus dem Jahre 1400. Leipzig:Insel-Verlag.

> Ich wil zwar gerne sterben, vnnd mich deinem willen vntergeben,... Aber darumb bitte ich dich Du wollest mir in meiner höchsten vnd letzten noth beystehen, damit ich getrost vnnd vnuerzagt, seliglichen zu dir zum Ewigen Leben einschlaffe..
> IV, 4 (239).

Den Pflichten Gottes entsprechen auch seine Rechte - den Menschen ihr Leben abzufordern, das erkennen sie auch an: Susanna will sich

> seinem willen vntergeben, Weil ich one das meiner Veter vnd meiner sünde wegen, des tods schuldig bin. IV, 4 (239)
>
> Nun HERR, Es ist dein wille also, Denn sonsten köndte mir kein Haer von meinem Haupte fallen.
> IV, 4 (267)
>
> Ich wil gerne sterben. Wenn nur meine vnschuld möchte gerettet werden. Dann ich bin doch vnserm HERRN GOtt den Todt schüldig.
> III, 4 (182).

Ueber dies persönliche Verhältnis hinausgehend, schliesst der barocke Mensch aber sogar das ganze Weltall in den Kreis seiner Beziehungen mit ein. In immer neuen Variationen erlebt Susanna den Abschiedsschmerz und umfasst darin selbst das Abstrakte und das Unendliche.

> ...So sage ich ade zu guter nacht, meine liebe Eltern. Ade mein lieber Man. Ade mein liebe vnerzogene Kinder, Ade zu guter Nacht, du böse schnöde Welt. Adde du verfluchte Stadt, die du solche verleumbder, vnd falsche Meuler in dir wohnende hast. Adde zu guter Nacht Himmel, Erde, Wasser, Lufft vnd Fewer, Adde Sonne, Mond vnd Stern. Adde Firmament, vnd alle Creaturen. Adde zu guter Nacht, alle frewd vnd Wollust .... IV, 4 (263).

Ihrem Manne aber will die Unbegrenztheit seines Schmerzes auch die Begrenztheit der Form sprengen, um sich in noch grössere Weiten als das Weltall zu verlieren:

> Ach GOTT, ich weis nicht wo ich hin sol. Die gantze Welt ist mir zu klein. IV,4 (246).

Heinrich Wölfflin sagt (S.155) bei der Besprechung eines Gemäldes, dessen "offene Form" er mit der "geschlossenen Form" eines früheren Bildes vergleicht:

> ...man spürt nur die grenzenlose Weite des Raumes, für die kein Rahmen Bedeutung hat, und das Bild ist das typische Muster für jene Schönheit des Unendlichen, die erst der Barock zu fassen imstande gewesen ist.

Dies Unendlichkeitsgefühl, dies Schwellen der Empfindungen, die sich oft nicht wollen beherrschen lassen, und all die Ausdrucksmöglichkeiten im Wesen des Menschen, die davon beeinflusst werden, sie alle bedeuten, auch im Drama, "eben eine andere Orientierung zur Welt." (1)

Diese Stiluntersuchung ergab für die bisher betrachteten Dramen Resultate ähnlich denen, die Heinrich Wölfflin auf dem Gebiet der bildenden Kunst feststellte: das Renaissancedrama erweckt ein Gefühl der Geschlossenheit, Allgemeingültigkeit und Ruhe, hervorgerufen durch die Abgerundetheit der Handlung, die Symbolhaftigkeit des Geschehens, die beschränkte Zahl der Personen und die gemässigte und gebundene Rede. Das Barockdrama gewährt den Eindruck der Bewegtheit, der Gelöstheit der Form, und der zeitlichen und lokalen Gebundenheit vor allem durch die Einführung von Nebenhandlungen, durch die grosse Zahl der Personen, durch deren ungebundene und oft masslose Rede und häufigen Dialekt. Es ist ein Bild so bunt wie das Leben selbst.

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe,S.17

II.Barock.

Es ist bisher der Ausdruck "barock" bewusst ver= wendet worden zur Charakterisierung des Stiles der letzten Jahre des 16.Jahrhunderts, einer Periode, die für Deutschland meist als Späthumanismus bezeichnet wird, -- wie ja auch Nicodemus Frischlin ausgesprochen Humanist ist, -- während der Frühbarock etwa zu Beginn des neuen Jahrhunderts einsetzt. Nun hat aber die vorliegende Untersuchung so viele für eine neue Stilauffassung im Drama kennzeichnende Züge erbracht, dass es berechtigt erschien, Werke heranzuziehen aus einer Zeit, die streng genommen als Uebergang zwischen Renaissance und Barock zu gelten hat. Das ist nun aber gerade für diese Arbeit von besonderem Interesse, wird hierdurch doch ein Beweis dafür erbracht, dass hervorstehende Charakterzüge eines Stiles nicht nur an den Endpunkten, den Gegenpolen deutlich auftreten, sondern sich auf jedem Schritt dahin entdecken lassen. "Je deutlicher der Gegensatz der Typen erkannt ist, um so interessanter wird die Geschichte des Uebergangs", sagt Wölfflin (1); und an anderer Stelle:

> Ein andere Frage ist, wie weit man überhaupt von zwei Typen zu sprechen das Recht hat. Alles ist Uebergang, und wer die Geschichte als unendliches Fliessen betrachtet, dem ist schwer zu entgegnen. Für uns ist es eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung, die Unbegrenztheit des Geschehens

---

1.Wölfflin: Grundbegriffe, Seite 197

nach ein paar Zielpunkten zu ordnen. (1)

1.Vergleich:

Heinrich Julius: VINCENTIUS LADISLAUS, 1594 (2),

Andreas Gryphius: HORRIBILICRIBRIFAX, 1648-50 (3).

Wie die Bauten des Herzogs Heinrich Julius einen für seine Zeit neuen Stil aufwiesen, wie er selbst in seiner Auffassung vom Wesen des Staates und der Stellung des Fürsten von seinem Vater und Grossvater abwich und bei aller humanistischen Bildung schon manches von der Einstellung eines Ludwigs XIV. aufzuweisen scheint, so auch zeigen seine Stücke trotz der Gebundenheit an Tradition, der mangelnden dramatischen Entwicklung und geringen Charakterzeichnung, die sie mit früheren Epochen teilen, doch schon solch auffallende Züge des neuen -- barocken -- Stiles, dass sie als wertvolle Zeugen gelten können für eine Uebergangszeit, in der das klassische Ideal der geistigen Beherrschtheit und des Masses in Rede und Handlung einem neuen Ideale von der Freiheit des Gefühles gewichen ist. Dass es sich hier aber nur um einen Uebergang handelt, das soll der Vergleich eines Stückes aus

1.Wölfflin; Grundbegriffe , Seite 244.

2.In: Die deutsche Barockkomödie, hgb.von Prof.Dr.Willi Flemming, Deutsche Literatur, Reihe Barock,Bd.4,Leipzig,Reclam,1931

3.Ibid. Da das Stück keine Szeneneinteilung hat, werden bei Zitierung Seiten und Zeilen dieser Ausgabe angegeben.

dieser Zeit mit einem zwei Generationen später entstandenen beweisen, wobei sich Andreas Gryphius als Meister des Barock neben den teils noch in älterer Auffassung befangenen Heinrich Julius stellt.

Andreas Gryphius, der grösste deutsche Dramatiker seines Jahrhunderts, vertritt den Barock in seiner edelsten Form(1), In seiner tiefen Lyrik und den gehaltvollen Dramen (2) drückt sich das Leiden der Zeit aus. Seine Jugend fiel in die trostlosen Jahre des dreissig-jährigen Krieges, der in aus seiner Heimat vertrieb. Ausgedehnte Studienreisen brachten ihn als jungen Gelehrten ins Ausland; eine vier=jährige Lehrtätigkeit in Leyden machte ihn mit dem bedeutenden holländischen Drama vertraut, und seine Beherrschung der wichtigsten europäischen Sprachen eröffnete ihm den Weg zu den modernen und antiken Werken der verschiedenen Literaturen. Durch Uebersetzen förderte er seine Gewandtheit in der Muttersprache und wurde ein Meister der gebundenen Rede. Seine Lustspiele schrieb er allerdings in Prosa, denn nach damaliger Auffassung hatten sie sich weder mit erhabenen

---

1. Geb. 11. Okt. 1616 in Glogau, Schlesien, gest. daselbst, 16. Juli 1664.

2. Komödien: Horribilicribrifax, zwischen 1648 und 1650.
Peter Squenz, 1649
Verliebtes Gespenste. Geliebte Dornrose, 1660 aufgeführt.

Tragödien: Leo Armenius, 1646,
Catharina von Georgien, zwischen 1647 und 1649
Cardenio und Celinde, zwischen 1647 und 1649.
Carolus Stuardus, 1649,
Papinianus, 1659.

Ideen noch mit gehobener Rede zu befassen:

> Die Comedie bestehet in schlechtem wesen vnnd personen: redet von hochzeiten, gastgeboten, spielen, betrug vnd schalckheit der knechte, ruhmrätigen Landtsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey vnd solchen sachen, die täglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen. Haben derowegen die, welche heutiges tages Comedien geschrieben, weit geirret, die Keyser vnd Potentaten eingeführet; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft. (1)

Aehnlich hatte ja auch schon Aristoteles (2) das Wesen der Komödie definiert, in der die Maske hässlich und lächerlich verzerrt sein sollte; und tatsächlich bringt Gryphius solch ein Zerrbild.

Im Vincentius Ladislaus des Herzogs Heinrich Julius, sowie im Horribilicribrifax von Andreas Gryphius sind die "Helden" hochtrabende leere Prahlhänse. Der erstere ist ein fahrender Fechter, wie sie damals herumzogen und in den Fechthallen der Städte ihre Kunst zum Besten gaben; der letztere ist der Typus des "Miles gloriosus", wie er seit dem Altertume in der Literatur bekannt und immer wieder im Leben anzutreffen war,-- besonders nach Kriegszeiten. Der Herzog sah bei seiner Hochzeit solche Fechter in einer Schaustellung an seinem Hofe; und Gryphius mag nach dem Kriege noch manchem Glücksritter begegnet sein, so dass diese Gestalten bis zu

---

1.Martin Opitz:Buch von der deutschen Poeterei, Kap.V. (Abdruck der ersten Ausgabe (1624), Halle:Niemeyer,1876.

2.Ueber die Dichtkunst, Kap.V.

einem gewissen Grade der Natur nachgezeichnet sind. Bei ihrer Abneigung gegen Arbeit und ihrem Verlangen nach gesellschaftlichem Ansehen sind sie für ihren Unterhalt auf ihren eigenen Scharfsinn und die Dummheit ihrer Mitmenschen angewiesen, und ihr Erfolg hängt von ihrem Imponieren-Können ab. Ihre Uebertreibungen werden von ihrer klügeren Umgebung durchschaut; zum Opfer fallen ihnen nur die Törichten, die keinen Anspruch auf Teilnahme in ihrem Missgeschick erheben können. So wirken denn diese "Kraftmeier" humoristisch, als meist harmlose Grosstuer. Aber "barock" ist an ihnen alles, und zwar in seiner schlimmsten Form von Entartung. Wölfflin charakterisiert den Grundunterschied zwischen linearer (= klassischer) und malerischer (= barocker) Darstellung so,

> dass jene die Dinge gibt wie sie sind, diese wie sie zu sein scheinen... Es gibt einen Stil,der, wesentlich objektiv gestimmt, die Dinge nach ihren festen tastbaren Verhältnissen auffasst und wirksam machen will, und es gibt im Gegensatz dazu einen Stil, der mehr subjektiv gestimmt, der Darstellung das Bild zugrunde legt, in dem die Sichtbarkeit dem Auge wirklich erscheint und das mit der Vorstellung von der eigentlichen Gestalt der Dinge oft so wenig Aehnlichkeit mehr hat. (1)

Handelt es sich sonst um die Art der Darstellung, so ist es in diesen Stücken das Dargestellte selbst, was ganz "barock" ist, der "Held". Was normalerweise berechtigter,gefälliger Schein ist, ist zu einer grossen Lüge geworden; liebt die Zeit das Romantisch-Malerische, hier ist es grotesk und bi-

---

1.Wölfflin:Grundbegriffe, Seite 23.

zarr; was als elegantes Gebahren erstrebenswert, grinst jetzt als Fratze; Pracht hat sich in Pomp verwandelt; Vielwisserei wird zu hochtrabenden Brocken; gezierte Sprache ist hier Bombast. Man höre nur schon die Namen dieser "Helden": Vincentius Ladislaus und Horribilicribrifax! Um so viel nun das letztere das erstere an Groteskheit übertrifft, um so viel ist auch die ganze spätere Komödie "barocker" als die frühere. Ja, es genügt ihr nicht einmal ein einzelner Horribilicribrifax, und sie stellt ihm als Gegenpart zur Seite den Daradiridatumtarides, eine ihm verwandte Seele. So hat die barocke Freude an der Variation eines Motives hier ihre volle Entfaltungsmöglichkeit.

<u>Vincentius Ladislaus</u>, so steht an der Hoteltüre angeschlagen, ist

> Sacrapa von Mantua, Kempffer zu Ross und Fues/ weiland des Edlen/ und Ehrnvesten/ Auch Manhafften und Streitbaren Barbarossae Bellicosi von Mantua, Ritters zu Malta, Ehelicher nachgelassener Sohn/ mit seinen bey sich habenden Dienern und Pferden. (I,5)

Er ist äusserst "vornhem": er spricht von sich im Majestätsplural, lässt sich bei Hofe bloss von dem Fürsten selbst zur Tafel geleiten, bewegt sich nur nach den Regeln der Zeremonie und legt für jede Gelegenheit ein anderes, fremdländisches Kostüm an. Seine Rede ist von grösster Geziertheit, und von seinen Worten "ist in seinem bedüncken ein jedes tausent Taler werth" (IV,3). Er kann nur einschlafen bei dem Duft von einem "Brustfeur" aus Wachholder Streuch/ Negelchen und Zim-

metholtz". Er verlangt ferner nur nach den auserlesensten Delikatessen; gewöhnliche Gasthauskost,

> Fürwar das ist keine Speise für uns/
> Wir haben auch unsern Magen darzu nicht gewehnet/
> Und ist uns ungelegen/ unsern Magen damit zuverderben/
> Dafür wollen wir lieber trucken Brodt essen. (II,2)

In den höfischen Künsten ist er bewandert:

> Wir gleuben nicht/ das/ so viel springen und tantzen anlanget/ unsers gleichen baldt sol gefunden werden. (V,3).

Auch im Fechten und Kämpfen hält er nicht,

> Das unsers gleichen jetzo in der Welt ist...
> Dann wir fechten im Rapier allein/
> Im Rapier und Dolchen/
> Im Rapier und Mantel/
> Auch wol mit vier Rapieren.
> Unnd wie es jmmer müglich zuerdencken/ so können wirs zuwege bringen. (V,3).

Infolge seines bedeutenden Musikverständnisses gefällt ihm die fürstliche Hofmusik bloss

> Zimblich/
> Aber wann unsere Musik sich hören lesset/
> wird man baldt einen unterscheid mercken. (V,3).

Fromm ist Vincentius auch:

> Dann es ist unser stetiger gebrauch/
> Dass wir alle Morgen...unser jnniges Gebet und seuffzen zu dem Allmechtigen/ so Himel und Erde/ und alle Creaturen erschaffen/ und gemacht hat/ thun.
> Wie wir uns dann ein Stund oder zwey darzu stets unter dem offnen Firmament des Himmels müssigen/
> Und solches thun wir mit grosser Andacht/ seufftzen und sehnen... (III,4).

Er ist ausserdem so gelehrt, dass er den Priester auf lateinisch anredet, mit ihm "aus der H.Schrifft conferirn" möchte und "Das wann wir wolten/ wir Doctor Sacra Scriptura werden

können" (III,4). Seine Taten aber entspringen höchstem Heldenmut.

Dies wenigstens ist das Bild, das Vincentius Ladislaus von sich hat, und so glaubt er sich auch von seiner Umgebung gesehen. Es ist wie ein Bild des Barock, in dem nur der eine Charakter hervortritt, in grellen Farben und stark beleuchtet, voller Bewegung, mit Augenblicksstimmung und schönem Schein. Bei aller Uebertreibung wirkt unser Held aber im Vergleich mit den beiden späteren Charakteren doch noch gemässigt, und sein Streben nach vielseitig humanistischer Bildung stempelt ihn zu einem Renaissancemenschen. Er lebt ja auch in einer Zeit, die, noch verhältnismässig ruhig, die allseitige Entfaltung der Persönlichkeit ermöglichte.

Horribilicribrifax und Daradiridatumtarides, dagegen, haben den dreissig-jährigen Krieg mitgemacht, während dessen das Trachten nicht auf höfisches Wesen, Frömmigkeit und Gelehrsamkeit, sondern einzig auf Tapferkeit gerichtet war. So streben sie dem Ideal des Heroismus nach, wobei Horribilicribrifax noch einiges von der Ritterlichkeit eines Vincentius zur Schau trägt, während Daradiridatumtarides nur ganz Kämpfer ist.

Ein Vergleich der drei "Helden" zeigt eine Steigerung der barocken Elemente vom früheren zum späteren Stücke hin.

Ihren Grössenwahn drückt ihre Selbstbeurteilung aus,

mit der an den bestimmten Stellen keine Wirkung bezweckt ist:

Vinc.Lad.: Dann wir sind kein gemeiner Man/ das möget jhr wol wissen.
Glaubet jhr nur/ das in diesem Kopff viel stecket/
Und es solte das Römisch Reich darumb etzliche
Millionen Gelds geben/ das es solcher viel hette.
(II,2).

Horrib.: WAs? dass der Keyser Friede gemacht habe sonder mich um Rath zu fragen?... hat er nicht alle seine Victorien mir zu dancken? hab ich nicht den König in Schweden niedergeschossen? bin ich nicht Ursach, dass die Schlacht vor Nördlingen erhalten? habe ich nicht den Sachsen sein Land eingenommen? hab ich nicht in Dennemarck solche reputation eingelegt? (etc)
(II,S.124,Z.15ff)

Ich höre Gewalt ruffen!...Solte einer sich unterstehen, eine Gewalt dar zuverüben, wo der grosse Horribilicribrifax (Essend' io persona d'altissimo affare) zugegen, da müste der Himmel drüber brechen und die Erden in lauter Staub verkehret werden...
(IV,S.166,Z.30ff)

Darad.: Blitz, Feuer, Schwefel, Donner, Salpeter, Bley und etliche viel Millionen Tonnen Pulver sind nicht so mächtig, als die wenigste reflexion, die ich mir über die reverberation meines Unglücks mache. Der grosse Chach Sesi von Persien erzittert, wenn ich auff die Erden trete. Der Türckische Kaiser hat mir etlich mahl durch Gesandten eine Offerte von seiner Kron gethan. Der weitberühmte Mogul schätzt seine retrenchemente nicht sicher für mir. Africa hab ich vorlängst meinen Cameraden zur Beute gegeben. (etc). (I,S.114,Z.13 ff.)

Bewusst imponieren sollen aber folgende Aufschneidereien, die wiederum eine Steigerung zeigen:

Vinc.Lad. erzählt bei dem fürstlichen Mahle:

Uns ist einmal ein seltzamer Poss mit dem Wolff wiederfahren/
Wir ritten durch einen Waldt in einem tieffen Schnee/
Da lieff ein starcker Wolff mit aufgesperretem Rachen/
Als ob er uns verschlingen wolte/
Gerad zu uns/
Auff das wir uns nun der gefahr entledigten/ mussten wirs wagen/
Griffen derowegen mit der Handt den Wolff unge-

stümlich und eilents durch den Hals in den Leib/
Erwüschten den Schwantz/
Zohen denselben nach uns gar starck/
Und wendeten den Wolff gar umb/
Wie ein Schuster die Schuch. (V,2)

Horrib. will galant die hilfesuchende Selenissa rächen:

Signora mia bellissima, sie entschliesse sich, auff welche Art sie ihn will hinrichten lassen. Will sie, dass ich ihn mit dem Arm ne l'aria, in die Lufft schmeisse, dass er sich in dem Elementarischen Feuer anzünde? will sie, dass ich ihn mit einem zornigen Anblick in einem Felsen verwandele? will sie, dass er von dem Schnauben meiner Nasen, als Schnee zurschmeltzen müsse? will sie, dass ich ihn per le treccie auffhebe und zu Boden werffe, dass er in die Sechs und dreissig mahl hundert tausend Stücke zerspringe, wie Glass? (V, S.172,Z.23).

Horrib. fordert daher den Darad.heraus:

Und wenn du mir biss in den Himmel entwichest, und schon auff dem Lincken Fuss des grossen Beeren sessest, so wolte ich dich doch mit dem rechten Spornleder erwischen, und mit zweyen Fingern in den Berg Aetna werffen.

Darad. erwidert ebenso:

Garde vous Follastreau! meinest du, dass ich vor dir gewichen? und wenn du des grossen Carols Bruder, der grosse Roland selbst, und mehr Thaten verrichtet hättest, als Scanderbeck, ja in die Haut von Tamerlanes gekrochen werest, soltest du mir doch keine Furcht einjagen.

Horrib.: Ich? ich will dir keine Furcht einjagen, sondern dich in zwey und siebentzigmal hundert tausend Stücke zersplttern, dass du in einer See von deinem eignen Blut ersticken sollest. Jo ho vinto l'inferno e tutti i Diavoli.

Darad.: Ich will mehr Stücker von dir hauen, als Sternen ietzund an dem Himmel stehen, und will dich also tractiren dass das Blut von dir flüssen soll, biss die oberste Spitze des Kirchturmes darinnen versuncken. (V,S.173, f.).

Ihre Phantasie überbietet sich immer weiter, bis sie sich beide, -- echt barock! -- als alte Kriegskameraden erkennen:"Ha mon signeur, mon Frere!", "Ha Fradello mio illustrissimo!"

So gross auch die Einbildungskraft des Vincentius sein mag, sie wird doch überboten von der Kühnheit und dem Schwung der Phantasie der späteren Generation. Dies zeigt sich auch in der Sprache der Liebe. Vincentius glaubt seine Neigung zu einer der Hofdamen erwidert, doch würde er es nicht wagen, sich ihr aufzudrängen und bittet den Herzog, für ihn einzutreten.

Vinc.Lad.: Gnediger Herr/
Wir können aus grosser Quael/ Pein/ unnd Marter/
so wir in unserm Hertzen tragen nicht unterlassen/
Derselben unser grosses anligen zuoffenbaren/
Und ist nun an deme/
Das wir aus angeborner unnd eingepflantzter grosser
liebe unnd treu dermassen unser Hertz gegen der
schönen Angelica in liebe entbrent/
Das wir auch auff Erden keine andere zu unser Ehe-
gemahel und Bettgenossen begeren/ als eben dieselbe.
...Denn solts nicht geschehen/ so müsten wir vor
angst/ schmertzen und hertzenleid sterben und ver-
gehen. (V,5)

Horrib. drängt sich Coelestina auf, die ihn verachtet:

Nobilissima Dea, Cortesissima Nimfa, Ochio del mondo. Durchleuchtigste unter allen schönen; berühmteste unter den fürtrefflichsten, übernatürlichste an Vollkommenheit, unüberwindlichste an Tugenden, euer unterthänigster Leibeigner Sclav', der durch die Weltberühmete Capitain Horribilicribrifax von Donnerkeil, Herr auff Blitzen und Erbsass auff Carthaunen Knall, praesentiret, nebenst Verwündschung unsterblicher Glückseligkeit, seiner Keyserin bey angehendem Morgen seine zwar wenige, doch jederzeit bereitwilligste Dienste. (II, S.125,Z.25ff)

Wie übersteigert sich hier Horribilicribrifax mit seinen acht Superlativen unter den ersten dreiundzwanzig Wörtern; Vincentius gebrauchte deren keinen. In Kriegsausdrücken spricht aber

Darad.: Der kleine verleckerte Bernhäuter, der Rappschnabel,

> Ce bugre, Ce larron, Ce menteur, Ce fils de Putainy, Ce traistre, Ce faqvin, Ce brutal, Ce bourreau, Ce Cupido, darff sich unterstehen seine Schuch an meinen Lorbeerkräntzen abzuwischen Ha Ma De esse! merville de monde adorable beaute! Unüberwindliche Schöne! unvergleichliche Selene! (I,S.114,Z.22 ff)

Und später, als Selene in die Heirat einwilligt:

> Darad.: Mon Dieu! So giebt sich endlich meine bissher unüberwindliche Schöne auff Gnade und Ungnade ihrem werthen Freinde dem streitbaren und tapffern Daradiridatumtarides Windbrecher von tausendmord... Wer ist auff der gantzen Welt glückseliger, als ich?...J'ay gaigné mon proces! Die Festung, die ich bissher so lange belägert, hat parlamentiret, der Accord ist geschlossen, und soll von uns beyden auff künfftig unterzeichnet, auch bald darauff die Citadel in possess genommen werden. Vive l'amour & ma Deesse! (II,S.139,Z.8 ff.)

Charakteristisch für die zwei verschiedenen Zeitalter ist ferner die Art, wie Fremdsprachen angeführt werden: es genügt Heinrich Julius, seinen Helden ein einziges Mal lateinisch reden zu lassen, um dessen "Sprachgewandtheit" zu zeigen. Bei den verschiedensten Charakteren des Gryphius, dagegen, sind andauernd fremde Brocken eingestreut: Horribilicribrifax spricht italienisch, Daradiridatumtarides französisch, dessen Diener einmal spanisch, ein Schulmeister lateinisch und griechisch, und ein Jude redet hebräisch und zitiert ein holländisches Sprichwort. So findet auch dies eine frühere Motiv sich hier in vielen Variationen wieder. Ob der Dichter damit wohl die Tendenz der Zeit, "aus fremder sprachen luhmichten pfützen" zu schöpfen (1) geisseln oder seine

1. Philipp von Zesen: <u>Helikon</u>, Seite 7.

eigenen Kenntnisse, wie damals üblich, mit naiver Freude zur Schau stellen wollte? Ad absurdem führt es jedenfalls bei dem an Gelehrtendünkel leidenden Sempronius, einem "alten verdorbenen Dorff Schulmeister von grosser Einbildung", dessen klassische Zitate seitenlange Missverständnisse ergeben. In jedem der fünf Akte wiederholt sich diese Szene mit der alten Kupplerin Cyrille, die ihm in Herzensangelegenheiten beistehen soll, und mit der er sich schliesslich prügelt, um sie darauf zu heiraten. Wie verblasst die preciöse Sprache eines Vincentius neben den Hyperbeln eines Sempronius. Wohl nennt Vincentius einen Kamm:"Das Instrument so man pfleget zur sauberung des Barts/ und Haupts zugebrauchen" (III,5); wohl befiehlt er seinem Schreiber,nach dem Verzug des Wirtes zu forschen, in den Worten:

> Domine Balthazare/ Erhebet eure Füsse von dem heiligen Element der Erden/ und erforschet durch das beste Kleinot/ nemlich das Gesicht der Augen/ Mit welchem jhr von Gott begabt und gezieret seid/ aus was hochwichtigen ursachen es herfliesse/ Das der Wirt sich zu uns zuverfügen/ so lange verziehen möge. (II,1).

Bei aller übertriebenen Geziertheit handelt es sich bei Vincentius aber doch immerhin nur um den Wunsch, die Sprache an sich zu veredeln und das, was sie ausdrückt, der gemeinen Alltäglichkeit zu entrücken,-- ein Streben, das in weniger gesteigerter Form ganz renaissancemässig ist. Sempronius dagegen verzerrt in seinem Liebesbrief an die edle Coelestina dieses Preciöse noch ins Groteske. Die " Ausschrifft" lautet:

Dem himmlischen auff der Erden scheinenden Nord-

> stern meiner Sinnen, dem grossen Beeren meines Verstandes, der eintzigen subtilität und höchstem Enti meiner Metaphysica, der würdigsten Natur in der gantzen Physica, dem höchsten Gut aller Ethicorum, der Beredsamsten Poebussin dieser Welt, der zehenden Musae, andern Veneri, vierdten Chariti und letzten Parcae, meines Verhängnisses, dem hochedlen wolgebornen Fräulein Coelestine, meiner glorwürdigsten Gebieterin, ad proprias.

Ebenso sinnig ist der Brief selbst mit dem Schlusse:

> ...und seyd gegrüsset von
> Dem, der die Erde küsset,
> auff welcher das Gras gewachsen,
> Welches der Ochse auffgefressen,
> aus dessen Leder eure Schuch-
> Solen geschnitten
> Titus Sempronius
> Caji Filius,
> Cornelii Nepos,
> Sexti Abnepos. (II,S.136) (1)

Die humoristische Wirkung wird in diesen beiden Komödien zum grossen Teile durch Kontraste erzielt, durch den Gegensatz zwischen Illusion und Wirklichkeit, Schein und Sein. Es ist dies in beiden Fällen also ein echt barockes Element, und doch lässt sich auch an dieser Stelle eine Verbundenheit des früheren Stückes mit der Renaissancetradition erweisen.

Wenn des Vincentius Ladislaus Bediente ihm stets antworten müssen mit

> Edler/ Ehrnvester/ Manhaffter/ in Kriegsleufften und andern löblichen Künsten wolerfahrner weithberhümbter Kempffer zu Ross und Fues/ Gestrenger Juncker und Herr/ ich wils bestellen. (II,3)

so beruht die Komik auf dem Kontrast zwischen der vielver-

1.Was Gryphius hier in den Mund eines alten Toren legt, ist kurz nach ihm als höchste Kunst gefeiert worden;damit endete dieser Stil.

sprechenden, hochtrabenden Anrede und dem lächerlich unbedeutenden Nachsatz. Und wenn das Bild, das Vincentius Ladislaus von sich selbst hat, so glänzend und allumfassend ist, während seine Umgebung, vom Herzog bis zum Diener, an ihm nur den leeren Schein des Grossen entdecken kann, so ist auch dieser Gegensatz ein barockes Stilmittel. Renaissancehaft hieran ist aber das, als was er gesehen wird: als ein Ungebildeter, ein Narr. Dem Humanisten war Allgemeinbildung und tiefes Wissen das grösste Ideal, ein Mangel hieran das grösste Laster. Vincentius ist harmlos und gutmütig und schadet niemandem. Im Gasthause geniesst er nur Brot und Wasser,und unter dem Schein übermässiger Vornehmheit will er sich selbst ebenso sehr wie seine Mitmenschen über seine Armut hinwegtäuschen. Aber er hat eben keine wahre Bildung, und das ist sein Vergehen. Allgemein fällt der Kontrast auf zwischen dem, was er scheinen will und dem, was wahre Grösse ist. So begegnet der Priester seiner Andacht mit den Worten:"Der Pharisäer lag im Tempel vor dem Altar/ und rhümet seine Frömbkeit..."(III,4); durch seinen einen lateinischen Satz wird die Art seiner Gelehrsamkeit blossgestellt:

Vinc.Lad.: In nostra enim juventus florens diligens studivimus,
Et nos possimus elegans Latina loquare...
Sacerdos: Ich verstehe diese Sprache nicht wol/
Denn in der Schuel/ da ich studiert habe pflegt
man solche hohe zierliche phrases loquendi nicht
zugebrauchen... (III,4).

Zu Hofe springt und tanzt er schlechter als die Diener; auch weicht er im Fechten: "Es ist zu hitzig...Wir wollens bleiben

lassen/ unnd etwas Musiciren" (V,3). Das tut er mit seinen Leuten, "Es ist aber falsch was sie machen/ und dissonirt durchaus/ so wol in singen als auff den Instrumenten". (V,3) So entpuppt sich Vincentius Ladislaus als Narr. Sein Diener

> wuste ja nicht, was er hie zuschaffen haben möchte/
> Es were dann/ das er sich hier ein zeitlang wolte
> für einen Narren äffen und vexieren lassen. (I,1)

Der Wirt: Es hat so manch ehrlich Graff/ Herr/ und
Edelman bey mir gelegen/
Und hat mich keiner solchen Possen gerissen/
als eben dieser. (II,4)
Ich weis nicht...was er vor ein Ebentheurer ist...
Es ist ein Narr... (III,2)

Die "CammerJunckern":

> Er hat gar einen Närrischen Namen/ Ich habe
> es nicht behalten können...
> Es mag wol ein Narr sein... (I,4)
> Das mus ein Narr sein der Kerl...(III,1)

Herzogin: Ich halte jhn für einen Naren.
Marschalck: ...Er hat auch alle eigenschäfften eines
hoffertigen Narren an sich.
Herzog: Ey es weis ja jederman wol/ das er ein Narr ist.
(VI,1)

Und zur Krönung seiner Ansicht über unseren Helden, heisst der Herzog seinen "kurtzweiligen Rath Johan Bouset" (eine Art Hofnarren) "sein bestes Kleid anthun/ seine Ketten anhengen" und bei Hofe die Unterhaltung mit Vincentius führen,

> Dann man sagt im Sprichwort/
> Wie man ins Holtz rüfft/
> So rüfft man auch wieder heraus. (IV,3)

Horribilicribrifax und Daradiridatumtarides, nun, wissen nichts von humanistischen Idealen; sie ermangeln dieses Verlangens nach Bildung und sind lediglich auf das Erringen äusserer Güter und Stellung erpicht, wozu ihnen eine Entfaltung von Macht und Kraft am dienlichsten erscheint. Das

Gegenteil des Renaissanceideales drückt Selene aus, die selbst an Grössendünkel leidet und sich daher von Daradiridatumtarides einfangen lässt:

> Gelehrte: Verkehrte... Unsere alte wasche Magd... welche lange bey einem Königlichen Rath in Diensten gewesen, hat mich mit Eyd und Thränen versichert, dass eine Bauer=Greta viel besser sich auff den Strosack befinde, als des gelehrtesten Mannes Frau auf Schwanen=Federn. (I,S.117)

Hier ist das alte Bildungsideal sogar aus den Kreisen des Adels geschwunden. Selenens Mutter sieht allerdings in Daradiridatumtarides nichts als einen "Narrenfresser, Auffschneider, Capitain Lügner, von der Bernhäuterey" (I,S.117), doch die junge Generation lässt sich von dem Scheine blenden:

> als er uns in den Garten tractiret, war ja der gantze Tisch mit Gold und Silber besetzet. Er streuete Ducaten aus, als wärens Stroh=Thaler: Die diamantene Hutschnur und das Gehencke sind allein ein zehn oder zwölfftausend Reichsthaler werth. (I,S.118)

Heinrich Julius hatte in seinen Dramen eindringlich vor der Heuchelei gewarnt, und doch lügt und betrügt sein Vincentius nicht, wie der spätere Daradiridatumtarides, der seiner Verlobten sagt:

> Mit dieser güldenen Ketten,welche mir der unsterbliche Soldat von Pappenheim mit eigenen Händen an den Hals gehangen, als ich zu erst mich auff die Magdeburger Mauren gewagt, verbinde ich mir meine Göttin (II,S.139) --

wohl wissend, dass "die Kette ist von Messing, und die Steinichen von Glass". (III,S.151). Durch Täuschung auch fängt sich die alte Kupplerin den Sempronius, sagt sie doch zu den Zuschauern hin:

> Verwundert euch nicht, dass ich so schöne bin,

> die Kleider hab ich bey einer Jüdin geborget...
> Wo ich ihn diesen Abend recht betrüge, muss er
> mich sein Lebenlang, behalten! (V,S.171)

Bis in die höchsten Kreise hinein wird offenbar dieses Scheinleben geführt, denn der Rabbi sagt von einem silbernen Becken mit Kanne:

> Schaut, diess hat mir auch ein Cavalier, der den
> Fürsten heute eingeladen, zu Pfande gegeben,
> gleich als sich die Gäste gewaschen, damit ich ihm
> Keseph (= Silber) zu Brodt liehe. Wenn sie werden
> Tafel gehalten haben, hat er mir versprochen, das
> Saltzfass mit den Tellern und Schüsseln dargegen
> zuschicken, damit ich ihm das Becken wieder folgen
> lasse, dass sie sich nach der Mahlzeit wider Thaharn (= waschen) können. (III,S.152)

So sind der Menschen Gedanken durch die langen Kriegsjahre von den geistigen Werten fort auf die Güter gelenkt worden, die der blossen Erhaltung des Lebens dienen; und nur noch der Schein von etwas Grösserem, nur die Illusion, besteht. Durch die Religionskriege des 16.Jahrhunderts mag diese Tendenz, die ja Heinrich Julius geisselt, sich schon vor der Jahrhundertwende bemerkbar machen. Jedenfalls sind die Aufschneider des 17.Jahrhunderts nicht mehr so harmlose Narren, wie der des 16.Jahrhunderts es war. Der Rabbi hält Daradiridatumtarides sogar für den grössten "Betrüger in der Welt":

> Ich wollte es ihm in die Augen sagen, zu heteln
> (=betrügen), falsche Siegel nachzumachen, Handschrifften zuverfälschen, Briefe zu erdichten, ist
> seines gleichen nicht! Er ist mir achthundert Kronen
> schuldig, und schier so viel neschech (= Zinsen),
> und schweret alle Tage, dass ihn der Schet (= Teufel) holen möchte. Aber ich sehe weder Zahaff (=
> Gold) noch Silber, noch Zinse. Das beste wird seyn,
> dass ich ihn lasse Thapsen (= ergreifen), und in
> das Esur (= Gefängnis) stecken! (III,S.152).

So lässt sich aus dem Wesen der Charaktere selbst

schliessen, wie stark die Uebergangszeit noch in der Vergangenheit wurzelt, und wieviele Merkmale des neuen Stiles sie schon aufweist. Interessant zeigt sich dies auch im Setzen des gedruckten Wortes: des Gryphius Komödie ist ganz in Prosa geschrieben; Heinrich Julius verwendet auch die ungebundene Rede, aber er wahrt hier doch die Schönheit der Form, indem er diese Prosa wie in metrischen Versen schreibt. So entspricht das Bild der Sprache ganz dem Bild des Vincentius: es zeigt das Streben nach Vollkommenheit und die Illusion des Erhabenen. Auch im Aufbau des Dramas ist dieser Unterschied zwischen Früh= und Hochbarock ersichtlich: nicht nur ist das zweite Stück um die Hälfte länger, als das erste, auch die Personenzahl ist fast doppelt so gross. Charakteristisch für den Barockhumor ist es, dass die zu verlachenden Personen in Kontrast zu Idealgestalten gebracht werden; auf dem Gegensatz zwischen Schein und wahrem Sein beruht die Komik. Im frühen Stücke nun ist es nur das eine Gegensatzpaar Vincentius Ladislaus und der höfische Kreis. Im späteren Lustspiele treten zwei Aufschneider (und noch ein gelehrter Prahlhans) auf, sowie eine schlechte Frau und eine törichte Jungfrau und auch eine wenig kluge Mutter; dieser grossen Gruppe auf der negativen Seite steht eine ebenso grosse auf der positiven Seite gegenüber: zwei edle, gebildete Männer, zwei vornehme und tugendreiche Jungfrauen und eine klar sehende, ebenfalls arme adlige Mutter. In dieser Wiederholung und Variation eines an sich schon barocken Motives liegt ein weiterer Beweis für die zunehmende Intensivierung des Barock.

Andreas Gryphius: TRAGOEDIEN. (1)

"Die Formengeschichte steht niemals still", sagt Wölfflin (2). "Es gibt Zeiten verstärkten Antriebes und Zeiten mit langsamer Phantasietätigkeit". So stark war nun der Antrieb in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, dass Dichter um die Jahrhundertmitte auf ganz anderer Grundlage aufbauten, als sie zwei Generationen zuvor getan hatten. Den "Grossen Krieg" haben sie inzwischen erlebt mit seinem eindringlichen "Vanitas, vanitatum vanitas". Den Eindruck der Ruhe, des Wohlgegründeten und Dauernden hatte die Renaissance gewährt, - jetzt sieht der Mensch nichts als Bewegung, Flüchtiges, ewig sich Wandelndes; Bewegung der Heere und Bevölkerungen, Flüchtigkeit alles Erlebens, steten Wandel des Kriegsglückes. Musste da der Blick sich nicht einstellen auf harte Kontraste, auf Vergänglichkeit, Grausen und Tod? (3) Wenn jetzt der Mensch sich dem Ewigen zuwendet, so ist es nicht, wie in der klassischen Zeit, aus dem Forscherdrang heraus: um das wahre "Sein" hinter dem "Schein" der Dinge zu suchen, sondern es ist ein Fluchtversuch aus diesem irdi-

---

1. Siehe Fussnoten S.126.

2. Wölfflin, Grundbegriffe S.247.

3. Erschütternd sind die lyrischen Gedichte von Andreas Gryphius, besonders die Sonette 4, 7, 26 und 33 des ersten Buches. Ergreifend auch:
Grimmelshausen: Simplicius Simplisissimus und
Recarda Huch: Der grosse Krieg.

Andreas Gryphius: [illegible]. (1)

"Die Formengeschichte steht niemals still", sagt Wölfflin(2). "Es gibt Zeiten verstärkten Antriebes und Zeiten mit langsamer Phantasietätigkeit". So stark war nun der Antrieb in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, dass Dichter um die Jahrhundertmitte auf ganz anderer Grundlage aufbauten, als sie zwei Generationen zuvor gelegen hatten. Den "Grossen Krieg" haben sie inzwischen erlebt, mit seinen eindringlichen "Vanitas"-Weisheiten vertraut". Den Eindruck der Ruhe, des Schlagenden und Bleibenden hatte die Renaissance gewährt, - jetzt sieht der Mensch nichts als Bewegung, Flüchtiges, ewig sich wandelndes; Bewegung der Form und Veränderungen, Flüchtigkeit alles Erlebens, stetem Wandel des Kriegsglückes! Musste da der Blick sich nicht einstellen auf harte Kontraste, auf Vergänglichkeit, Grausen und Tod? (3) Wenn jetzt der Mensch sich dem Zeitigen zuwendet, so ist es nicht, wie in der klassischen Zeit, aus der Formenfreude heraus: um das wahre "Sein" hinter dem "Schein" der Dinge zu suchen, sondern es ist ein Fluchtversuch aus diesem irdi-

---

1. Siehe Fussnoten S.126

2. Wölfflin, *Grundbegriffe* S.247

3. Grundlegend sind die lyrischen Gedichte von Andreas Gryphius, besonders die Sonette 4, 7, 28 und 73 des ersten Buches. Vergleiche auch:
Grimmelshausen: *Simplicius Simplicissimus* und
Ricarda Huch: *Der grosse Krieg*.

schen Jammertal. Ein Held ist, wer in der Unbeständigkeit alles Weltlichen die Beständigkeit des Geistes wahrt, wer die Falschheit der Menschen und die Schläge des Schicksals mit Geduld und Gleichmut erträgt. So bringt diese Zeit die Heroengestalt des Heiligen und des Martyrers, der nicht handelt, sondern duldet. Und es ist nicht weit von ihm zum Mystiker, der ganz in Gott aufzugehen sucht. Hier also im 17. Jahrhundert begegnet man der Antithese von Diesseits und Jenseits, im Gegensatz zum 16. Jahrhundert, das deren Synthese in der Weltfrömmigkeit im Sinne Luthers brachte.

Inzwischen auch ist die Poetik des Martin Opitz erschienen (1), dessen umwälzende Form- und Sprachgesetze in Dichterschulen gepflegt wurden und das Deutsche zu einer Kunstsprache erhoben. Diese Kultur des Wortes und der Rede sieht wohl renaissancehaft aus, doch verfolgt sie jetzt einen anderen Zweck: nicht mehr will sie den Weg zu den Quellen der Wahrheit und Schönheit eröffnen, sondern sie entspringt einem stolzen Nationalgefühl, das die eigene Sprache so zierlich, anpassungsfähig und reichhaltig sehen will, wie die anderer

---

1. Martin Opitz, geb. den 23. Dez.1597 zu Bunzlau, Schlesien, gest. 20. Aug.1639 in Danzig. Sein "Buch von der deutschen Poeterey", 1624, beeinflusste die deutsche Dichtkunst des ganzen Jahrhunderts. Er verlangte für die deutsche Sprache das germanische statt des romanischen Formprinzips; im Verse dürfe nicht, wie bisher, nach antikem Muster, mechanisch die Silbe gezählt werden, sondern es müsse allein der germanische Sprachakzent mit seiner Betonung der Stammsilbe herrschen. Ferner forderte er Reinigung der Sprache von Fremdwörtern, den Gebrauch von gewählten Wörtern, von Bildern und Gleichnissen, von Klangmalerei, was alles dazu beitragen sollte, das Deutsche den andern Kultursprachen Europas ebenbürtig zu machen.

Völker.(1) Ferner auch sucht das erschütternde Erlebnis der Dichter nach einem Ausdruck, der angemessener ist als die früheren Jamben und Trochäen. Heinrich Wölfflin sagt, "dass die Kunst immer gekonnt hat, was sie wollte".(2) Und so auch findet die Dichtung jetzt neue Rhythmen, die in ihrer Bewegtheit die ganze Erregung der Zeit spiegeln. - Auf diese Unruhe und Unstetigkeit mag es vielleicht zurückzuführen sein, dass die Dichter dieser Zeit viele Reisen unternehmen. Das taten die Renaissancemenschen auch: aber damals geschah es wohl mehr aus einer Wertschätzung fremder Kulturstätten, um ihrer selbst willen, und die Sprache der Gebildeten aller Länder war lateinisch; jetzt scheint es eher aus einer Freude am Fremdartigen zu geschehen und aus dem Wunsche, mit seinen Kenntnissen fremder Länder und Sprachen sich selbst und seinem eigenen Vaterlande zu grösserer Achtung zu verhelfen. Es würde sich also auch hier, wie es so oft im Drama zu bemerken war, um einen Gegensatz zwischen dem Allgemein-Menschlichen und dem national und zeitlich Gebundenen handeln.

---

1. In verschiedenen Sprachgesellschaften wurde damals mit grösstem Eifer und Ernst die Schönheit und die Reinigung der Sprache von allen fremden Einflüssen erstrebt und neben manchem Lächerlichen viel Wertvolles und Bleibendes geleistet. Vgl. hierzu z.B. Philipp von Zesen: Das Hochdeutsche Helikonische Rosentahl, S.39: "Nähmlich wir haben unser fürnehmstes absehen aus die erhaltung/ fortpflantzung/ und volkomnere auswürkung der reinligkeit unserer edlen Hochdeutschen Sprache gerichtet; einer solchen Sprache/ die von den Haupt-stam- und grund-sprachen der welt die einigste ist/ welche/ nach aller der andern untergange/ nur allein/ in ihrem gantzen grundwesen noch rein und unverfälscht geblieben. (Das Unterstrichene ist im Original hervorgehoben).

2. Wölfflin: Grundbegriffe, S.248.

Völker.(1) Ferner sucht wohl das erschütternde Erlebnis der Dichter nach einem Ausdruck, der angemessener ist als die früheren Jamben und Trochäen. Heinrich Wölfflin sagt, "dass die Kunst immer gekonnt hat, was sie wollte".(2) Und so findet die Dichtung jetzt neue Rhythmen, die in ihrer Zerrissenheit die ganze Erregung der Zeit spiegeln. — Auf diese Unruhe und Unstetigkeit mag es vielleicht zurückzuführen sein, dass die Dichter dieser Zeit viele Reisen unternahmen. Das taten die Renaissancemenschen auch; aber damals geschah es wohl mehr aus einer Wertschätzung fremder Kulturstätten, um ihrer selbst willen, und die Sprache der Gebildeten aller Länder war lateinisch; jetzt scheint es eher aus einer Freude am Fremdartigen zu geschehen und aus dem Wunsche, mit solchen Kenntnissen fremder Länder und Sprachen sich selbst und seinem eigenen Vaterlande zu grösserem Ansehen zu verhelfen. Es würde sich also auch hier, wie es so oft im Barock zu bemerken war, um einen Gegensatz zwischen dem Allgemein-Menschlichen und dem national und zeitlich Gebundenen handeln.

---

1. In verschiedenen Sprachgesellschaften wurde damals mit grösstem Eifer und Ernst die Schönheit und die Reinigung der Sprache von allen fremden Einflüssen erstrebt und neben manchem Lächerlichen viel Wertvolles und Bleibendes geleistet. Vgl. hierzu z.B. Philipp von Zesen: *Das Hochdeutsche Helikonische Rosentahl*. S.[illegible]: "Schliesslich wir haben unser Fürnehmstes ebenfals auf die Ausübung/ Fortpflanzung/ und vollkommene Auswürkung der reinlichkeit unserer edlen Hochdeutschen Sprache gerichtet: als der solchen Sprache/ die von den Haupt-stam- und grund-sprachen der welt die einigste ist/ welche/ nach allen der andern untergange/ nur allein/ in ihrem gantzen Grundwesen noch rein und unverfälscht geblieben. (Das Unterstrichene ist im Original hervorgehoben).

2. Wölfflin: *Grundbegriffe*, S.24[illegible].

Auf diesem viel breiteren Grunde aufbauend, hat Andreas Gryphius natürlich ganz andere Möglichkeiten als die Dramatiker der früheren Epoche, - ganz abgesehen von seiner überragenden Dichterpersönlichkeit, - und so sollen seine Dramen auf methodisch andere Weise untersucht werden: nicht im Vergleich mit früheren Stücken werden hier Stileigenheiten des Barocks erforscht, sondern das bisher für den barokken Stil als charakteristisch gefundene wird in diesen Dramen gesucht.

Vielleicht lassen sich die meisten Merkmale ableiten aus der Erkenntnis, dass im Barock das Gefühlsmässige und nicht das Vernunftmässige vorherrscht. Dem Gefühl handelt es sich nicht um ein einmaliges klares Erfassen, um Einordnung und Beschränkung, sondern um ein vielseitiges und intensives Erleben und Auskosten eines Ereignisses. Dies führt zu dem Schwellen und Häufen, das sich im Drama äussert in der Parallelität von Handlungen und Charakteren und der Wiederholung von Begebenheiten und Berichten; in dem Schwulst der Rede, dem Ausspinnen eines Gedankens und der Anhäufung von Gleichnissen. Die Gefühle führen im Affekt leicht zu ungehemmtem Ausbruch, und wo ihnen freier Lauf gewährt wird, da stossen die Gegensätze viel schroffer aufeinander, als wo sie in ebener Bahn gehalten werden. So spielt der Kontrast im Barock eine grosse Rolle: Kontrastwirkung in Szenen und Situationen; in den Charakteren und deren Schicksal; und besonders Kontrast in der Idee und der Rede, - wie denn die Antithese in der Dichtung dieser Zeit einen grossen Raum ein-

nimmt. - Befasst sich der Verstand mehr mit Dauerwerten, so geben sich die Sinne eher dem Eindruck des Augenblickes hin: der täuschende Schein, Erlebnis und Stimmung der Minute, die lokalgebundene Sprache sind dafür kennzeichnend.- Wo der kühle Verstand sich schaudernd abwendet, beim Anblick des Grausigen, da können die Sinne gerade im Aufwühlen einen tragischen Genuss verspüren, und so bringt denn der Barock die Tragödie und, darüber hinaus, das Auswirken grösster Gefühlsverwirrung vor dem Auge des Zuschauers selbst.- Mit der Schwächung des rationalen Elementes leuchtet das irrationale aber umso stärker hervor, und Ahnungen und Träumen, Geistern und Teufeln wird ihr Platz im Drama angewiesen.

Alle bisher festgestellten Merkmale des barocken Stiles treten verstärkt und erweitert in den Tragödien von Andreas Gryphius auf. Die Titel seiner Dramen sind bereits (1) mit solchen aus der Renaissancezeit kontrastiert worden; auch deren Inhalt zeigt eine andere Einstellung. Als Motiv all seiner Werke mag ein Wort aus der Vorrede zu seiner ersten Tragödie, L e o A r m e n i u s , gelten:

> Grossgünstiger leser.
>
> Indem unser gantzes vaterland sich nunmehr in seine eigene aschen verscharret und in einen schauplatz der eitelkeit verwandelt, bin ich geflissen, dir die vergänglichkeit menschlicher sachen in gegenwertigem und etlich folgenden trauerspielen vorzustellen. Nicht zwar, weil ich nicht etwas anders und dir vielleicht angenehmers unter händen habe, sondern weil mir noch dieses mahl etwas anders vorzubringen so wenig geliebet als erlaubet. Die alten gleichwol haben diese art zu schreiben nicht so geringe gehalten, sondern als ein bequemes mittel menschliche gemüther von allerhand unartigen und schädlichen neigungen zu säubern, gerühmet ...

---

1. S.20 ff.

Der Dichter will also unter Berufung auf die Antike (1) belehren und bessern durch die Vorführung der Geschicke anderer Menschen; das Renaissancedrama verfolgte wohl denselben Zweck, aber nicht durch den Hinweis auf Irdisches, zu Vermeidendes, sondern durch das Zeigen des Gottgefälligen, Nachzuahmenden. Hierin liegt wiederum der Gegensatz zwischen der positiven und der negativen Einstellung, der schon früher beobachtet wurde. Wie ernst es Gryphius um eine Beeinflussung zum Guten war, das hört man aus den Worten des Hofmeisters in Carolus Stuardus (III, V.529 ff.):

Europens Götter höret
Printz Stuards seuffzer an! Lernt götter! lernt und lehret
Wie leicht der thron versinck. Europens götter! kennet
Kennt euch und eure pflicht! Der grosse nachbar brennet!
Gekrönte, denckt was nach! Das blut, das hier wird fliessen,
Das blut, mit welchem Karl sein leich-tuch wird begiessen,
Ist eur und euch verwandt! Gekrönte! könt ihr ruhn?
Karl schreibt mit seinem blut, was euch hierbey zu thun.

Des Dichters erstes Drama stellt "die vergängligkeit menschlicher sachen" dar und ist daher voll krasser Kontraste: Leo Armenius, Kaiser von Konstantinopel, entdeckt eine Verschwörung, deren Anstifter, sein oberster Feldherr Michael, dafür sofort, noch den Tag vor Weihnachten, hingerichtet werden soll.

"In dem er aber zu dem holtzstoss geführet wird, verscheubt der kayser auf hefftiges anhalten seiner gemahlin Theodosia die straffe bis nach dem fest. Indessen sucht Michael alle mittel sich zu retten ... die mitverschwornen ... aber gelangen durch eine sondere list in die burg und erwürgen den kayser jämmerlich vor dem

---

1. Aristoteles sagt im 6. Kapitel seiner Poetik, der Zweck der Tragödie sei, durch die Erregung von Mitleid und Furcht im Zuschauer eine Reinigung von ähnlichen Gemütsstimmungen zu bewirken.

> altar in dem I Ↄ CCCXX jahre nach unsers erlösers geburt, dem VII. aber und V. monat seiner regierung, wie kurtz zuvor Tarasii geist in einem gesichte verkündiget. Die historie erzehlen weitläuffiger Cedrenus und Zonaras in ihrem Leone und Michael Balbo".

In diesen Inhaltsangaben, die der Dichter seinen Dramen vorausschickt, wird durch die genaue Zeitangabe die Einmaligkeit des Ereignisses betont, was als bezeichnend für den Barock gefunden wurde.

Im nächsten Stücke, C a t h a r i n a v o n G e o r g i e n , handelt es sich nicht um die Herrscherin Catharina und deren wechselndes Geschick, sondern um die Märtyrerin, die

> "in ihrem leib' und leiden ein in dieser zeit kaum erhöretes beyspiel unaussprechlicher beständigkeit"

darstellt.

> "Die crone Persens, die ehre des siegreichesten und berühmtesten königs, die blüte der jugend, die unaussprechlichen wollüste, die freyheit, so höher zu schätzen als das leben, die schreckliche marter, die gewalt der Parthen, die art des todes, so grauser als der tod selbst, die thränen des mitgefangenen frauenzimmers, das verlangen nach ihrem thron, kind und königreich bekriegen eine zarte frau und müssen überwunden unter füssen liegen. Mit kurtzem: die ehre, tod und liebe ringen in ihrem hertzen um den preiss, welchen die liebe, nicht zwar die irdische und nichtige, sondern die heilige, ewige erhält, der tod aber darreichet und versichert ...". (1)

Ist Catharina Märtyrerin um ihres christlichen Glaubens willen, so erduldet P a p i n i a n u s das Martyrium um der Gerechtigkeit willen. Der grosse Rechtsgelehrte, Freund und Verwandte römischer Herrscher, wird von Kaiser Bassianus Caracalla aufgefordert, dessen Mord am Stiefbruder vor

1. Aus der Vorrede. Charakteristisch für Gryphius ist die Häufung der Subjekte - es sind deren neun, - und die Steigerung von "Die crone" bis zu dem Verb des Satzes "bekriegen".

dem römischen Rat zu entschuldigen.

> Weil er aber diese hochschändliche unthat zu beschönen ungeachtet alles versprechens, eigennutzes, angedräueter gefahr, verlusts der ehre und güter, ungeachtet aller einrede der anverwandten, freunde und kaysers Bassiani selbst grossmüthig verwidert, wird er den tod seines einigen sohnes anzuschauen und sein wolverdientes haupt mit bestürtzung des gantzen hofes und der welt dem verfluchten richtbeil zu unterwerffen gezwungen ... " (1).

C a r o l u s S t u a r d u s vereinigt beide Themen: die Vergänglichkeit fürstlichen Glanzes und die innerliche Beständigkeit des christlichen Märtyrerkönigs. In C a r d e - n i o u n d C e l i n d e aber wird irdische Liebe durch den Anblick des Todes überwunden und in himmlische Liebe verwandelt - ein Hinweis vom Diesseits zum Jenseits durch das "memento mori". Cardenio schliesst mit den Worten:

> Wer hier recht leben wil und jene kron ererben,
> Die uns das leben gibt, denck iede stund ans sterben.

Die Schauplätze, an die jene Tragödien verlegt werden, zeigen den barocken Drang in die Ferne: Konstantinopel, Schiras in Persien, Rom, London und "Bononien (=Bologna), die mutter der wissenschafften und freyen künste". Ausser im letzteren Stücke, das in die Bürgerkreise verlegt wird, ist der Schauplatz jeweils der Fürstenhof, - auch das ist typisch- doch ändert sich die Szene in jedem der fünf Akte meist mehrmals, in C a t h a r i n a z.B. vierzehn Mal. Die Handlung erstreckt sich über einen Tag und einen Teil der Nacht, sodass Einheit der Zeit gewahrt wird, die Handlung selbst ist aber noch nicht in unserem Sinne streng einheitlich durchge-

1. Aus der Inhaltsangabe.

führt und wirkt durch breite Berichte oft sehr langwierig; auch fehlt noch Charakterentwicklung und- vertiefung. Was des Dichters Dramen auszeichnet, das ist der edle Gesinnungsgehalt und die ihm angemessene pathetische Sprache, die Gryphius eigentlich erst so recht zu einem brauchbaren, gefälligen Kunstmittel schuf. Verglichen mit der gemessenen, ruhigklaren und sachlichen Sprache der klassischen Zeit mutet sie allerdings schwülstig und übertrieben an, doch bietet sie mit ihrem Wiederholen, Schwellen und Drängen gerade den Ausdruck jenes Barockerlebnisses. Diese Aufzählungen wirken wie die Variationen eines Themas, das der Dichter, davon erschüttert, immer wieder neu beleuchtet:

> Man schaute nichts als mord, als jammer, weh und thränen,
> Als leichen, kercker, beil, als hochbestürtzte sehnen.
> (Catharina, I, Vers 557 f.)
> Was zeit, mitleiden, treu, recht, tugend, unschuld heisst.
> (Carolus, I, V.23)
> Furcht, kummer, noth, verdruss,
> Neid, argwohn, falsche freunde, zanck,zagen, nichtig hoffen
> Ist, was wir in dem thron statt wahrer schätz antroffen.
> (Papinianus, II, V.426 ff.)

Die Wiederholung kann auch den Wert des Gesagten eindrücklicher machen wollen, wie in der "Reyhe (=Chor) der von Chach Abas erwürgeten fürsten":

> Ernster richter! übe rache!
> Wache! grosser gott! erwache!
> Wache! wache! wache! wache!
> Rache! rache! rache! rache!
> (Catharina, II, V.413 ff.).

Aehnlich waren Situationen und Fluch im V n g e r a t e n e n S o h n des Heinrich Julius. - Sehr häufig begegnet man Satzdreiheiten wie:

> Wir wünschen sonder rath; wir hoffen sonder grund;
> Wir bitten sonder trost...
> (Catharina, I, V.170 f.)

Was hab ich nicht gesehn! was hab ich nicht erlitten!
Was hab ich nicht beklagt! wie bin ich nicht bestritten!
Was hab ich nicht erlebt! und was erfahr ich nocht!
(Catharina, I,V.281 ff.).

Hier zeigt sich jene Steigerung, das Schwellen und Drängen bis zum Schlusse hin; ebenso in den Worten der Gemahlin des Fairfax, die ihre innere Erregung bei dem Gedanken, den König zu befreien wiederspiegeln:

Fällt mein Gemahl mir bey,
So geht der anschlag fort, so ist der könig frey,
So hab ich unser heil und Brittens ehr erhalten,
So wird mein eigen ruhm durch keine zeit veralten,
So wird, wer ietzund lauscht als sonder hertz und rath,
Wenn diese sturm-wolck hin, beneyden meine that...
(Carolus, I, V.31 ff.).

Diese verschiedenen Elemente sind besonders klar vereint in dem Wehruf, den der Geist Lauds ausstösst:

Weh Albion! Weh Engelland! weh! weh!
Die straffe wacht, sie brennt auf kalter see!
O selig, wer die tage nicht erreicht!
O selig, wer vor diesem sturm erbleicht!
O besser durch ein beil den kurtzen rest beschlossen!
O besser vor der angst die hand voll bluts vergossen!
Die straffe selbst steigt von des himmels höh.
Weh Albion! O Engelland! weh! weh!
(Carolus, II, V.133 ff.)

Den Gegensätzen im Leben entspricht die Antithese in der Dichtung:

Mein leben ist beschlossen;
Doch schnaub ich in der angst. Mein blut ist nicht vergossen
Doch bin ich mehr denn todt. Die erde deckt mich nicht;
Doch schleusst des kerckers grufft mein trübes angesicht.
(Catharina, I, V.293 ff.)

Der Barock liebt die bildhafte Sprache, mit der er sich an die Sinne wendet; bei seiner Freude am schönen Schein spricht er gerne von Farben:

Die braune nacht vergeht, Diane wil erbleichen,
Der wagen kehrt sich um, der sternen heer' entweichen,

Der himmel steht gefärbt, die morgenröthe lacht,
Das grosse licht der welt, die edle sonn erwacht.
Die angenehme lufft spielt durch die grünen wälder
Der perlne thau erquickt die ausgedörrten felder,
Die welt steht als erneut; wir aber, wir allein
Vergehen in der angst. Die finsternis der pein,
Des kerckers grause noth, die fässel, so uns binden
In fremder tyranney, sind ewig hier zu finden.
(Catharina, I,V.169 ff.)

Die Bilder selbst sind fast durchweg der Natur entnommen, am meisten dem Wasser, das in seiner Unbeständigkeit und dauernden Bewegung so recht ein Symbol des Barockerlebnisses sein kann, das den Menschen wie in einem leichten Schiffe hin und herwirft. Die Hauptleute sagen zu Papinian:

O blum der tapfferkeit! O sonn und ruhm der weisen!
.... O dass du minder fromm
Undmehr verwegen! Ach! wie würde dieser strom,
Der dein bestürmtes schiff wil in den abgrund neigen,
In einem augenblick sich theilen ...
(IV, 431 ff.)

Carolus spricht:

.... Wir schwimmen auf dem meer
Auf dem zustückten schiff nur einsam und verlassen.
Das ruder ist entzwey; die frechen winde fassen
Die halben segel an; die seite weicht der last
Und giebt den wellen nach; die splitter von dem mast
Zuschmettern bord und gang; die ancker sind gesuncken,
Die kabel gantz zuschleifft..wir stürtzen auf den grund
Und schiessen in die höh und scheitern an die steine.
...... Es steht in deinen händen,
Printz aller printzen fürst! Ach! hilff uns selig länden!
Soll mein zubrochen schiff der wellen opffer seyn,
So rett und führe nur die seel' ins leben ein!
(II, 332 ff.)

Hier spricht ein Dichter, dem das Leid seiner Zeit alle Diesseitsfreude und- hoffnung geraubt hat, der nur noch im Himmel auf bessere Tage bauen darf.

Diese Tragödien sind fast durchweg im Alexandriner geschrieben. Eingestreut sind lyrische Stellen in anderem

Metrum, sowie Chöre in sophokleischer Weise oder strophische "Reyhen" nach holländischem Vorbilde. Im Renaissancedrama sprach der Chor von einer höheren Warte, sozusagen vom Standpunkte des idealen Zuschauers, aus; bei Gryphius dient er dazu, das Grundmotiv von der Nichtigkeit alles Irdischen weiter zu beleuchten. Auch hier, also, bei gleichem Vorbilde, kommt das eine Mal die ideelle, das andere Mal die ganz reale Auswirkung. Bei Rebhun hiess er nur der "Chor"; jetzt ist er genommen aus der Sphäre des Hofes, der Geisterwelt und der Allegorie. Diese Gestalten singen, springen und tanzen: in Cardenio und Celinde führen sie sogar (nach Akt III) ein ganz selbständiges Singspiel auf. Diese Chöre sind also wohl dem Namen nach, doch nicht ihrer Funktion nach streng klassisch. - Im Verzeichnis stehen neben den zahlreichen Personen, die "erscheinen als redende", auch eine Anzahl "stumme", oft der barocken Phantasie entsprungen. So stehen bei Carolus ausser den handelnden Spielern, stummen Hofleuten und Dienern noch:

> Krieg, ketzerey, pest, tod, hunger, zweytracht, furcht, eigenmord, welche der rache nachfolgen.
> Dorisslav vermummet.
> In den Vorstellungen werden abgebildet Karl der II nebenst denen vor ihm knienden und schwerenden unterthanen.
> Die leiche Bratshaws, Iretons und Cromwels.
> Die hencker, welche Hugo Petern und andere hinrichten.
> Die reyen sind die geister derer in Engelland ermordeten könige, die Syrenen, der engelländischen frauen und jungfern, des gottesdiensts oder religion und der ketzer.

Eine ähnliche Häufung verschiedenartigster stummer Charaktere findet sich ebenfalls in den andern Tragödien, - sie alle

Zeugen von der Unbeständigkeit alles Weltlichen, von der raschen Umdrehung des Glücksrades, diesem Grundthema, das die Kaiserin im P a p i n i a n erschüttert:

> Wem geht, ihr sterblichen! mein hertzleid zu hertzen?
> Ist iemand, der nicht weiss, was scepter und palläste,
> Der komm und blick uns an! Wir sitzen demant-feste,
> Umringt mit glantzem stahl, verwahrt mit tausend wehren,
> Umschrenckt mit strenger macht, beschützt mit tausend heeren,
> Bis sich das schnelle rad umwendet,
> Und ein schneller augenblick
> Die herrligkeit in nichts, die cron in band und strick,
> Die ehr in schmach, die lust in tieffste schmertzen endet.
> (III, V.332 ff.)

> Nicht eine stund ist dein; die jahre, die verflossen,
> Sind starcken strömen gleich, die niemand hemmt,verschossen.
> Carolus,II, V.293 f.)

So sagt auch Theodosia nach Leos Tode zu den Verschworenen:

> Die eh als mitternacht die erden hat beschlichen,
> Der grossen Welt gebot, als eine göttin pflag,
> Die findt sich eh die zeit den nunmehr nahen tag
> Die sonnen grüssen lässt, veracht, verlacht, verhöhnet,
> Verworffen, abgestürtzt, mit ach und angst gekrönet.
> Die lernt, wie nahe höh und fall beysammen steh,
> Wie wenig zwischen stuhl und kercker zeit vergeh.
> Die iedermann gebot, die bittet, doch vergebens,
> Um ende, nicht der last, nur des bestürtzten lebens!..
> (V, V.412 ff.)

Im wechselnden Schicksal aber gilt es die Beständigkeit der Seele wahren. Papinian ist

> Getroffen, nicht versehrt! getroffen nicht verletzt!
> Getroffen, nicht zermalmt!
> (IV, V.229.)

Karl weiss, dass durch allen Wandel hindurch sein Selbst sich gleich bleibt:

> Der feste Karl wird stehn,
> Wenn nun sein cörper fällt, der glantz der eitelkeiten,
> Der erden leere pracht, die strenge not der zeiten
> Und diss, was sterblich heisst, wird auf den schauplatz gehn.. (IV, V.44 ff.

Zeugen von der Unbeständigkeit allen Weltlichen, von der ra-
schen Umdrehung des Glücksrades. Diesen Grundton, den die
Galeerin im Z e p h i n s a n erzählt hört:

Wem gott, ihr sterblichen! sein Herzeleid zu kosten?
Ist jemand, der nicht weiss, was zepter und gekrönte,
Den kron und blick und gunst mit silbern donner-feste,
Umringt mit glantzem stahl, verwahrt mit tausend wachen,
Unsehrsucht mit strenger macht, bewaffnet mit tausend
Sperren,
Sie sich den schnelle und umwenden,
Und ein schneller zusammen?
Die Herrlichkeit im nehmen, die rose die bezt und steigt,
Die eh' in schmach, die lust in tiefsten schmertzen endet.
(VII, V.229 ff.)

Nicht eine stund ist dein, die jahre, die verflossen,
Sind sterben strömen gleich, die niemand hemmt, verschossen.
Catalina, II, V.299 f.)

So sagt auch Theodosia nach Leos Tode zu den Verschworenen:

Die eh ein mittermacht der erden hat beschlichen,
Der grossen Welt gebot, ein eine göttin pflag,
Die findt sich eh die zeit der Demuth zehen kan
Die solchen grössen lässt, verachtet, verlassen, verhöhnet,
Verworffen, abgestürtzt; mit ach und angst gekrönet,
Die lernt, wie nahe hoh und fall beysammen steh,
Wie wenig zwischen stuhl und kercker zeit vergeh.
Die jedermann gebot, die bittet, doch vergebens
Um ende, nicht der last, nur des bestürtzten lebens!.
(V. V.412 ff.)

Im wechselnden Schicksal aber gilt es die Beständigkeit der
Ideale wahren. Papinian ist

Getroffen, nicht verwundt! getroffen nicht verletzt!
Getroffen, nicht gefällt!
(IV, V.329.)

Karl weiss, dass durch allen Wandel hindurch sein Selbst sich
gleich bleibt:

Der feste Karl wird stehn,
Wenn man sein edler fällt, der allein der sitzlichen,
Der wider Leere prangt, die strenge mit der Zeiten
Und diss, was sterblich heisst, wird mit dem schwanken
Gehn.. (IV, V.49 ff.

Von Catharina heisst es:

> Singt dass sie in angst genesen
> Und in banden frey gewesen!...
> Dass sie ob sie gleich gebunden,
> Reich und sich in sich gefunden.
> (Catharina, III, V.507.)

> Wer für die wahrheit stirbt, kan nimmermehr verderben.
> (IV, V.182.)

Bei Rebhun war das Lebewohl Susannas einfach, ergreifend und kindlich; bei Heinrich Julius aber und Gryphius reden die Kinder im Tone Erwachsener, und der Abschied wird zu einem Ergehen in Gefühlsausbrüchen. - Zehn "Ach" bringt Gryphius in acht Versen. Die Kinder sind mit Bischof Juxton bei Karl:

> Carolus:
> O liebste schmertzen gäst!
> Hertzog:
> Ach!
> Carolus:
> Ach! verweiste kinder!
> Hertzog:
> Ach!
> Carolus:
> Hertzog sonder land!
> Hertzog:
> Ach!
> Juxton:
> Printz nichts desto minder!
> Carolus:
> Princessin sonder sitz! Staat-jungfern sonder staat!
> Juxton:
> Und dennoch in der welt.
> Carolus:
> Ach!
> Princess:
> Ach!
> (etc. II, V.349 ff.)

Die Unterbrechung der Verse ist hier Ausdruck innerer Erregung. In C a t h a r i n a (I, V.359) lässt der Dichter einen einzigen Vers sogar sechs Mal unterbrechen!

Aehnlich wie die spätere Susanna in ihr Lebewohl die ganze Welt einschloss, so häuft sich auch bei Theodosia die Erinnerung all dessen, was ihr lieb gewesen:

> Komm angst, wie gross du bist! und eile, dieses leiden,
> Den kummer-vollen rest des lebens abzuschneiden!
> Ade, beherrschtes reich! Ade, besessner thron!
> Ade, verlohrner hof! Ade geraubte cron!
> Ade, du pracht der welt! Ade, verwirrtes leben,
> Das überzuckert gifft, beperltes creutz umgeben!
> Palläste voll von angst! Ihr scepter, schwer von weh!
> Du purpur, roth von bluth! wir scheiden hin, ade!
> (Leo Armenius, V, V.323 ff.)

Die Kontrastwirkung als solche spielt jetzt eine grosse Rolle; sie zeigt sich in der Szenenfolge:

Catharina:
- I. Akt: V.1: Der schauplatz lieget voll leichen, bilder, cronen, schwerdter usw.
- V.88: Der schauplatz verändert sich in einen lust-garten.

Cardenio & Celinde:
- IV.Akt: V.192: Der schauplatz verwandelt sich in einen lust-garten.
- V.217: Der schauplatz verändert sich plötzlich in eine abscheuliche einöde.
- V.218: Der schauplatz stellet einen kirchhof mit einer kirchen vor.

Kontraste auch in den Ereignissen:

Catharina,
- I. Akt, V.720 erfährt, dass sie "langer schmertzen frey Und ungekerckert" sein soll,... da erscheint der Chach und droht, sie zum Nachgeben zu zwingen:
- V.830 ... Man bricht wohl diamant.

Die Beispiele liessen sich häufen, besonders aus C a r d e n i o und C e l i n d e , wo das ganze Stück so zwiespältig ist, wie die Seele und die Lebensschicksale des Helden.

Heinrich Wölfflin sagt in Bezug auf Klarheit und Unklarheit (S.209):

Für die klassische Kunst ist alle Schönheit gebunden

> an die restlose Offenbarung der Form, im Barock verdunkelt sich die absolute Klarheit selbst da, wo die Absicht auf vollkommene Sachlichkeit geht.

Dem, was in der Malerei dunkel, im Schatten liegend, nur bedingt klar ist, dürfte im Dichtwerk das entsprechen, was der menschlichen Vernunft verborgen ist: das Irrationale. Das gerade spielt in den Tragödien von Gryphius eine grosse Rolle.

> Der Stil absoluter und relativer Klarheit ist ein Darstellungsgegensatz, der mit den bisherigen Begriffen durchaus parallel geht. Er entspricht zwei verschiedenen Grundanschauungen... (1)

Rebhun brachte wohl den Teufel auf die Bühne, aber nicht als etwas Irrationales, sondern bei hellem Tage, als klar umrissene, in der Welt das Unheil stiftende Gestalt. Seine Zauberin vollbrachte keinerlei "Künste", sondern hielt nur zur Rebellion aufstachelnde Reden. Von diesen Nachtgestalten gilt was Wölfflin über die Malerei sagt:

> Auch die Renaissance hat die Nacht dargestellt. Die Figuren sind dann dunkel gehalten, bewahren aber die Bestimmtheit der Form; jetzt dagegen fliessen die Figuren mit dem allgemeinen Dunkel zusammen und es bleibt nur ein Ungefähr übrig. (2)

Gryphius aber bringt nicht klar anerkannte Teufelsgestalten, sondern die Geister Ermordeter, Gestalten also, die mit etwas Nächtlichem, Unheimlichem behaftet sind; auch lässt er sie nicht nur mit den Menschen philosophieren, sondern sie schreien ihren Fluch in das Dunkel hinaus. - Ein weiteres verunklärendes Moment ist ihr Eingreifen in die Träume der vom Geschick Verfolgten. Im Renaissancestück diente die Vorahnung

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe, S.209.

2. Wölfflin: Grundbegriffe, S.215.

zur Vermeidung von Kontrasten durch Hinüberleitung von einer angenehmen in eine unangenehme Lage. Die Uebergangszeit brachte Ahnungen und Träume zur Erhöhung der unheimlichen Stimmung; sie wurden aber nur besprochen. Jetzt, dagegen, werden die Träume mit aller erdenklichen Lebendigkeit auf der Bühne vorgeführt: Im dritten Akte von Leo Armenius heisst es:

> V.32: Unter währendem seitenspiel und gesang entschläfft Leo auf dem stuhle sitzend.
>
> V.64: Unter währendem spiel der geigen erschallet von ferne eine trauertrompete, welche immer heller und heller vernommen wird, biss Tarasius (=Geist des Patriarchen) erscheinet, um welchen auf blosser erden etliche lichter sonder leuchter vorkommen, die nachmahls zugleich mit ihm verschwinden.

Die späteren Dramen des Dichters zeigen immer grausigere Szenen; bei Papinian, Ende des IV. Aktes, singen die "Reyen der rasereyen und des geists Severi".

> Kayser Bassianus erscheinet auff einem stul schlaffend; von etlichen geflügelten geistern wird ein ambos mit hämmern auff den schauplatz bracht, auf welchem die rasereyen einen dolch schmieden.

Grausig ist die Hinrichtung Karls auf der Bühne (Akt V) und die Beschreibung davon durch Dabeistehende; "welch scheusslich anblick" ist es, wenn sich vor dem rasend gewordenen Henker Karls "der innere schau-platz" abwechselnd öffnet und schliesst "und stellet die viertheilung des Hugo Peters und Hewlede" und "Cromwels, Irretons und Bradshaws Leichen an dem galgen vor". Für unser Gefühl ekel-erregend ist es, wenn "der gesandte aus Reussen" das entstellte Haupt Catharinens, die er zu befreien gehofft, in der Hand hält und es anredet.

Schaurig ist so vieles in C a r d e n i o u n d C e - l i n d e: wie Cardenio dem Gespenst der Olympia, die zu lieben er kein Recht hat, in einem Lustgarten begegnet, die vermeintliche Gebliebte zu umarmen sucht und - "der schau-platz verändert sich plötzlich in eine abscheuliche einöde, Olympia selbst in ein todten-gerippe, welches mit pfeil und bogen auff den Cardenio zielet". Grauenhaft auch, wie er auf dem Rückwege von diesem ihn heilenden Erlebnisse nachts in der Kirche klopfen hört, und statt der Räuber, die er zum Preise Gottes zu erwischen hofft, in der Gruft seine ehema-lige Geliebte Celinde entdeckt damit beschäftigt, das treue Herz eines einstigen Liebhabers der Leiche zu entreissen, da-mit eine Zauberin ihr wieder die Liebe Cardenios verschaffen kann. - Das sind Gebilde einer Zeit, deren Schönheitsbegriff dem der Renaissance diametral entgegengesetzt war; sie ent-stammen einer Phantasie, die sich befasst mit Phänomenen, die jenseits des Bereiches der kühlen Vernunft liegen. Dass der Dichter selbst an das Wirken übernatürlicher Kräfte glaubte, das ist den Anmerkungen zu seinen Dramen wohl zu entnehmen (1). Diese Anmerkungen, wie sie bei den Barockdramatikern üblich zu sein scheinen, dienen zur "Erklärung etlicher dunckeln örter"; sie bringen aber nicht nur die Erhellung einer Anspielung, sondern Quellennachweise, historische Ausführungen, Zitate aus den alten und neuen Sprachen und Literaturen, und bilden

1. "Was von derogleichen erscheinungen und weissagungen zu halten", das wollte er, wie er zum IV. Akte zu "Leo Armenius" bemerkt, in einer besonderen Abhandlung erörtern, die aber leider nie erschien.

für den Autoren eine günstige Gelegenheit, seine Kenntnisse darzulegen. Die "Kurtzen anmerckungen über Carolum" erstrekken sich über 23 Seiten; zu der einen Stelle Akt II, V.112: "So blieb das kirchengut in fremder faust mit ruh" steht eine vierseitige Abhandlung über den Zwiespalt zwischen dem Könige und den Schotten. So äussert sich hier ebenfalls das Charakteristikum der Häufung und des Schwellens. Auch im Prosastil des Dichters war das ersichtlich, wobei ein für unser Gefühl starkes Moment der Verunklärung mitspielte und ein Hindrängen bis zum Schlusse, wo mit dem Höhepunkte auch die Erhellung kam. Als Beispiel hierfür sei ein Satz aus des Gryphius vorangestellter Inhaltsangabe zu P a p i n i a n u s gegeben:

> Worauff sie gezwungen ihre wehmuth verbirget und sich Cleandern, der des ermordeten fürsten leiche abzufordern, und wie sie sich geberde, zu erforschen, abgefertiget, anzuhören, entschleusst.

Mit heutiger Wortstellung hiesse dies: "Worauff sie gezwungen ihre wehmuth verbirget und sich entschleusst, Cleandern anzuhören, der abgefertiget (worden war), des ermordeten fürsten leiche abzufordern und zu erforschen, wie sie sich geberde".

Ein Vergleich der Worte des Kunsthistorikers mit denen des Literarhistorikers möge auch in diesem Abschnitt die Parallelität der Erscheinungen beweisen, diesmal in Bezug auf das Uebernehmen bestehender Ausdrucksformen:

Heinrich Wölfflin:

> Auch dieses Verhältnis: wieviel jeweilen von alten Sehresultaten in eine neue Stilperiode hinübergenommen worden ist, wie eine Dauerentwick-

lung sich mengt mit Sonderentwicklungen, muss erst durch Einzeluntersuchungen aufgeklärt werden. (1)

Friedrich Gundolf:

Die einzelnen Stücke des Gryphius sind untereinander etwa gleichwertig, eben weil der geschichtliche Wert, die Verknüpfung humanistischer Sprachkultur mit dem Kulissenkram der Wandertruppen, sich bei allen findet, und der dichterische Wert, Ausprägung eines einmaligen tragischen Lebens, nirgends. (2)

In Bezug aber auf die Abhängigkeit eines Dichters von seiner Zeit sagen diese beiden hervorragenden Gelehrten:

Heinrich Wölfflin:

Auch die originellste Begabung kann nicht über gewisse Grenzen hinauskommen, die ihr durch das Datum der Geburt gesetzt sind. Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich und gewisse Gedanken können erst auf gewissen Stufen der Entwicklung gedacht werden. (3)

Friedrich Gundolf:

... diejenige Frage des Dramas die dem Ausdruck gehobener Gesinnungen oder Zustände gilt, die rhetorisch pathetische Aufgabe hat Gryphius zuerst gelöst, für das deutsche 17. Jahrhundert kaum schlechter als Schiller für das klassische Zeitalter.. und nicht die geringere Begabung, sondern das geringere Schicksal stellt ihn, in dieser Hinsicht, unter Schiller. Die Hebung des deutschen Dramas kam damals, wie vier Menschenalter später, nicht von einem dramatischen Urgeist, einem weltträchtigen Volks- oder Gesellschaftseher, sondern von einem rhetorisch-philosophischen Lyriker, dem die Bühne als moralische Anstalt einen weiteren Wirkungsraum für sein Redebedürfnis bot. Nur war Gryphius, seinem Zeitalter gemäss, befangener, enger und zwar

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe, Vorwort, S.X.

2. Gundolf: Andreas Gryphius, S.30

3. Wölfflin: Grundbegriffe, Vorwort, S.XI.

> gelehrter, aber "ungebildeter", ungeistiger als sein glückhafterer Nachfahr, viel härter ans Handwerk geschmiedet.. und die Läuterung des ausserdichterischen Bühnenrohstoffs mit seinem lyrisch rhetorischen Feuer ist ihm nicht so gelungen. Aber das hat er mit Schiller gemein, dass seine Dramatik eben von lyrisch-rhetorischen, nicht von ursprünglich visionären, gestalterischen Sprachkräften ausging: nicht die versprachlichte Gebärde, sondern der rednerische Gedanke war bei beiden zuerst da. (1)

Dass Gryphius bei seiner inneren Verwandtschaft mit dem grossen deutschen Klassiker, bei seiner geistigen Abhängigkeit vom Humanismus, seiner Vertretung antiker Philosophie und Anerkennung griechischer Dramenforderung trotzdem der grösste deutsche Dichter des Barock geworden ist, ist ein Beweis dafür, wie die bestimmte Grundeinstellung eines Menschen jeder Manifestation seines Wesens ihren Stempel aufdrückt. Und es ist in der Dichtung, wie in der bildenden Kunst, das Zusammenwirken dieses Innerlichen, Individuellen mit dem, was, zeitlich und national gegeben, von aussen eindringt, was den Stil eines grossen Künstlers bedingt.

---

1. Gundolf: Andreas Gryphius, S.11.

3.Lohenstein: SOPHONISBE

In dem ewigen Fliessen der Entwicklung verbleibt ein Stil nie lange auf dem Punkte, wo er seinen edelsten und stärksten Ausdruck gefunden hat. Neben Gryphius steht Lohenstein (1), nur um zwei Jahrzehnte jünger, also teilweise sein Zeitgenosse, ebenfalls Dramatiker, ebenfalls Meister der Sprache. In ihm haben sich aber die Kennzeichen des Barock noch so gesteigert, dass neben ihm Gryphius in manchem beinahe renaissancemässig-klassisch wirkt, -- eine Erscheinungsform, wie sie sich ähnlich auch bei dem Vergleich der Dichter aus dem Früh= und Hochbarock, Heinrich Julius und Gryphius, ergab. Was Gryphius mit der Renaissancedichtung teilt, das ist die ethische Gesinnung seiner Helden, die in ihrer moralischen Grösse Idealgestalten sind. Lohensteins Helden sind auch bereit, alles zu opfern, aber nicht, um den Himmel zu gewinnen oder ihre Seele zu wahren. Sie sind Wirklichkeitsmenschen, die nach Erlangung weltlicher Genüsse streben,und ihre Seele ist nicht harmonisch, einheitlich und zielbewusst, sondern leidenschaftlich und sehr gespalten. Zur Befriedigung ihres Machthungers müssen sie oft auf Schleichwegen gehen und zu Intrigen greifen. Das sind retardierende Momente, die den geraden Lauf der Handlung unterbrechen, sie dafür aber um so bewegter und bunter gestalten. Verkleidungen spielen

---

1.Daniel Casper von Lohenstein, geb.25.Jan.1635 zu Nimptsch (Schlesien), gest.28.April 1683 zu Breslau (Schlesien). "Sophonisbe" entstand wohl vor 1680.

dabei eine grosse Rolle und unterstützen noch den Eindruck barocken Scheines. Auch in der Vorführung des Grässlichen auf der Bühne übertrifft Lohenstein seinen grossen Zeitgenossen noch. Beide Dichter schrieben im Alexandriner, doch ist der Vers des Gryphius wuchtiger, wohl infolge der vielen einsilbigen Wörtern; bei beiden ist der Vers unterbrochen durch Fragen und Ausrufe, beide verwenden häufig Stichomythien, doch macht Lohenstein hiervon so viel mehr Gebrauch, dass sein Vers viel leichtflüssiger und bewegter scheint. Zudem hat Gryphius seitenlange Monologe und Berichte, und dies sowie der Ideengehalt, das Pathos der Sprache und die Beschränktheit äusserer Ereignisse erinnern da an die Rededramen der Renaissancezeit, wo die Handlung sich aus der seelischen Haltung der Helden ergab, und diese war ruhiggefasst. Bei Lohenstein treiben die Charaktere in ihrer Leidenschaft die Handlung vorwärts und komplizieren sie selbst in Verfolgung ihrer egoistischen Ziele. Zum Schluss werden sie sich allerdings ihrer Schuld bewusst und nehmen freiwillig die Sühne auf sich.

S o p h o n i s b e ist hierfür ein gutes Beispiel, obwohl es noch gemässigter ist, als die andern Stücke. Des Gryphius Dramen sind meist analytisch in der Form: das Schicksal des Helden scheint zu Beginn schon besiegelt, die 5 Akte zeigen vor allem seine seelische Haltung. Bei Lohenstein dagegen häufen sich die Ereignisse und überraschenden Wendungen im Schicksal. Schon die Wahl des Themas beweist

des Dichters Neigung zu Bewegtheit und Wandel. Die Geschichte, die Livius entnommen ist, zeigt Sophonisbe in den Krieg Karthagos gegen Rom verwickelt, zu dem sie ihren Gemahlt Syphax aufgestachelt hat. Von Masinissa vertrieben, kommt er heimlich zurück, wird gefangen, von ihr durch Kleidervertauschung aus dem Kerker befreit und entflieht abermals. Masinissa kommt, ihn zu töten, erkennt Sophonisbe, mit der er einst verlobt gewesen, und die bewusst die alte Liebe in ihm wieder entfacht, und bietet ihr die Ehe an, in die sie einwilligt. Bei einem Menschenopfer, das den Göttern gebracht werden soll, erkennt sie in dem Neger, auf den sie ihren Dolch zückt, ihren verkleideten Gemahl. Ihrer Untreue wegen will er nun sie erdolchen, wird aber daran gehindert. Scipio verlangt, von Rom kommend, die Auslieferung der Sophonisbe, und um sie vor der Gefangenschaft zu bewahren, bietet ihr Masinissa Gift statt der Ehe an. Freiwillig nimmt sie es, zusammen mit ihren zwei Söhnen, so ihre Schuld an Syphax sühnend. Hin und her gezerrt scheint die Handlung; es ist ein barockes Bild, in dem auch das Grässliche nicht fehlt.

Bei Gryphius bleibt Papinian wohl unerschüttert, wie sein Sohn um seiner eigenen Standhaftigkeit willen getötet wird; doch ist es hier die Ruhe des Stoikers und nicht der Gefühllosigkeit. Sophonisbe dagegen spielt mit dem Leben ihrer Kinder, die sie selbst als Opfer vorschlägt(I,V.357f):

Ihr schafft für dis Altar
Stracks unsre Kinder her. Mein eigen Blutt bezeuge
Mit was für Liebes=Milch' ich Reich' und Völcker säuge.

Sie lässt sich jedoch überreden, Gefangene zu opfern. Die gleiche Situation wiederholt sich im III.Akt (V.339 ff), wie niemand sich finden will um drei Mohren zu opfern:

Sophon.: Ich will mit Lachen schneiden
Die Hertzen aus der Brust. Kommt/ lasst mich euch entkleiden.
Reicht mir das Messer her. Trit näher in das Licht.
Hilf Himmel! ich bin todt!...(Sie erkennt Syphax)

Der anknüpfende rasche Dialog zwischen ihr und ihrem Manne lässt einen Blick tun in die Zwiespältigkeit der Seele dieses Weibes, das die Männer gefesselt hält, ihnen einerseits ein Gott ist (IV,142), andererseits mehr " als die Schlangen sticht/ mehr als die Bienen schwermet" (IV,89 ff):

Soph.:So wil mein Syphax mir nunmehr ein Hencker sein?
Syph.:Ja in dein Blutt mit Lust dis Messer tauchen ein...
Soph.:Die Untreu hat uns nicht/ das Glück uns nur getrennet..
Syph.:Wie mag dich Falsche denn nach neuer Eh gelüsten?
Soph.:Weil sie mir Heil verleiht/ dir keinen Abbruch thut.
Syph.:Kann ein rein Hertze nehrn zweyfache Lieb' und Glutt?
Soph.:Sie hat zweyfachen Sitz aus Noth in mir gewonnen...
Ich schwere: dass ihr mir zwey rechte Sonnen seit.
Dass beyden mein gantz Hertz verknüpft ist und geweiht.
(III,V.361 ff.)

Wieviel Widerspruchsvolles in ihrer Seele lebt, das führt der Reyen am Ende des ersten Aktes auf: Zwietracht, Liebe, Hass, Freude, Schrecken, Begierde, Neid und Furcht loben ihre jeweilige Bedeutung; zum Schluss redet " Die Seele der Sophonisbe": " Ja! alle die beherbergt meine Brust..." Sie ist wirklich " ein bluttig Stern/ ein Irrwisch/ ein Comete".(III,V.9).

So sucht dieser späte Barock die Gegensätze nicht nur in Aeusserlichem, sondern in der Seele des Menschen selbst. Die Kontraste im äusseren Geschick kennt auch er:

Syph.: Erbärmlich Unbestand
Des Glückes! das mit uns spielt/ als mit Wasserblasen.
II,V.3

Mas.: Wie bald wird nicht besiegt, der mehrmals überwindet!
Wie fällt der Fässel der, der sie löst andern auf!
II,V.360

Die Antithese spielt bei Lohenstein, wie überhaupt im Barock, eine grosse Rolle; er bedeutet nicht die Bindung des Satzes, sondern seine Auflösung aus der Geschlossenheit:

II,V.225: Ach! was war Syphax nicht?
Ein Stern in Mohren Land, itzt ein verloschen Licht...

Selbst das einzelne Wort ist antithetisch und zeigt die Freude des Barock an der Fülle und seine Sucht nach Originalität:

I,V.409: Mein Blutt und Hertze wallt für Schmertz-vermählter Lust!

II,V.11: verteuffelt=falscher Hund!

II,V.48: Geduld verzuckert auch die Wermuth=bittren Pillen.

II,V.136:Freuden=schwangre Zehren.

Charakteristisch für den Barock ist seine Wirklichkeitsnähe, die ihn vor den Augen des Zuschauers aufführen lässt, was ein objektiverer Stil nur beschreibend bringt. So hatte sich der barocke Heinrich Julius gegenüber Gryphius als der klassischere erwiesen, indem er von bösen Träumen nur sprechen lässt, während Gryphius sie in all ihrer Krassheit leibhaftig vorführt. Und ähnlich verhalten sich Gryphius und Lohenstein:der erstere lässt Cardenio (II,V.360ff) nur erzählen, wie er den Reizen der Celinde erlegen, wodurch dies in objektive Ferme gerückt wird:bei dem letzteren wird die Szene aber vorgeführt, wie Sophonisbe Masinissa einfängt.

So ist es ein stetes Wachsen eines Stiles, von seiner ersten Knospung bis zur Reife und weiter zur Ueberfülle.

Agrip.: Unermässliches Ungeheuer
Das Glücksrad das mit uns spielt, als mit Federbällen.
II,V.8
Mas.: Wie bald wird Licht bewegt, der schönste Sonnenschein!
Wie fällt der Würfel dar, der uns lässt andern auf!
II,V.260

Die Antithese spielt bei Lohenstein, wie überhaupt im Barock, eine grosse Rolle; er bedeutet nicht die Bindung des Lesers, sondern seine Aufführung aus der Gewöhnlichkeit:

II,V.260: Soll was wer Cypern nicht?
Ein Stern im Mohren Land, zeigt ein verlöschend Licht...

Selbst das einzelne Wort ist antithetisch und zeigt die Freude des Barock an der Fülle und seine Sucht nach Originalität:

I,V.409: Mein Blatt und Hertze wallt für Schmertz-vermählter Brunst!

II,V.11: wortbrüchig-falscher Hund!

II,V.45: Dedalus verwechselt auch die Vermuthe-litten Stillen.

II,V.126: Freuden-schwangere Zeiten.

Charakteristisch für den Barock ist seine Wirklichkeitsnähe, die ihn vor den Augen des Zuschauers aufführen lässt, was ein objektiverer Stil nur berichtend bringt. So hätte sich der barocke Heinrich Julius gegenüber Gryphius als der klassischere erwiesen, indem er von einem Tyrannen nur sprechen lässt, während Gryphius sie in all ihrer Grausamkeit leibhaftig vorführt. Und ähnlich verhalten sich Gryphius und Lohenstein: der erstere lässt Cardenio (II,V.307ff) nur erzählen, wie er den Leichen der Olinde erlegen, wodurch dies in objektive Ferne gerückt wird; bei dem letzteren wird die Szene aber vorgeführt, wie Agrippinas Mutterliebe einfängt.

So ist es ein stetes Wachsen eines Stiles, vom ersten Gebrauch bis zur Reife und weiter zur Ueberfülle.

Ueber Aufführungen.

Die verschiedene Einstellung zu den Dingen der Welt ist nicht nur in Wort und Handlung der Dramen selbst, sondern auch in der Art ihrer Aufführung zu sehen: im 16. Jahrhundert scheinen die Zuschauer eine wesentlich andere Auffassung von der Funktion des Theaters gehabt zu haben, als im 17.Jahrhundert.

Massgebend für die Renaissance war das Wort als solches: für den Humanisten bedeutete es den Schlüssel zum Schatz der Antike, dem Reformatoren war es heilig als das Werkzeug zur Verkündigung und Verbreitung des Wortes Gottes. Das Drama stand damals im Dienste einer erhabenen Idee, und der Zuschauer kam, um durch eine Aufführung bereichert, geadelt oder getröstet zu werden. Der Nachdruck lag also auf dem Worte selbst und nicht auf der Schauspielkunst oder Bühnentechnik. Noch aber hatte die deutsche Sprache den Reiz ihrer Schönheit nicht enthüllt, noch war der Zauber, der in dem Aussprechen eines Wortes liegen kann, nicht entdeckt worden: nüchtern, klar und eindrucksvoll reihte sich Satz an Satz, einfach und schmucklos wurde der Gedanke von der Bühne herab übermittelt. Damit nichts von der gesprochenen Rede verloren gehe, war die Bühne nicht mehr wie im Mittelalter im Freien errichtet, sondern in einem geschlossenen Raume und über dem Zuschauer erhöht. Was für eine ungeheure Umstellung musste aber dieser Neuorientierung zu Grunde lie-

gen: von dem grossen freien Markt mit seinen malerischen Häusern und den an verschiedenen Stellen errichteten Bühnen zum engen Raume, der dem Auge so wenig bot. Es war der Wandel vom mehr Aeusserlichen zum Geistigen, vom Konkreten zum Abstrakten.

Die Renaissancebühne erhob keinen Anspruch auf Wirklichkeitstreue; sie wollte nur eine angemessene Redebühne sein. Sie bestand aus einem schmalen Rechteck, dessen Breitseite dem Zuschauerraume zugekehrt war. Nach hinten war sie abgeschlossen durch eine Rückwand, in der hölzerne Türrahmen, mit Personennamen und mit Vorhängen versehen, die Häuser der Hauptcharaktere symbolisierten. Manchmal wurde ein Einblick in ein Interieur gewährt, immer aber fand die Handlung auf dem breiten, untiefen Bühnenraum statt, wobei die Bewegung von rechts nach links oder von links nach rechts ging. "Bewegt" war das Handeln allerdings nicht, denn meist standen die Schauspieler still, in kleinen Gruppen geordnet, jeder seinen Eigenwert im Bildganzen wahrend, sogar bis auf die Farbe seines Gewandes. Dem Renaissanceschauspieler kam es nicht auf Naturtreue des Kostüms und Milieus an, denn Szenerie und Kleid waren mehr typenhaft aufgefasst: je ein besonderer Typus galt für den antiken Menschen, den Juden, den Orientalen, etc. Daher finden sich in den behandelten Renaissancedramen auch keinerlei Angaben über Kleidung, Bühnenausstattung oder Szenenwechsel. Selten nur findet sich eine Bemerkung wie "Hir gengk de vader entegen demm

vorlornn Szohn" (V.1311); das Handeln der Schauspieler muss aus deren direkten Worten entnommen werden. Burkard Waldis erwähnt z.B.nichts von der Rückkehr des Verlorenen Sohnes, er lässt einzig den Vater sagen.(V.1303):"Dat ys myn Szohn, den ick dar seh". Da die Darstellungskunst noch recht primitiv war, mussten auch Aussehen, Wesen und seelische Zustände durch Worte gekennzeichnet werden: "Ick seh, he ys inn groter noeth"(V.1309). Wir treffen den Verlorenen Sohn an im fernen Lande, sowie bei seinem Vater; Susanna im Gerichtshofe und zu Hause, aber nirgends wird ein Szenenwechsel erwähnt. Der Geist konnte der Handlung folgen auch ohne die Unterstützung durch das Auge. Das Bühnenbild blieb während der Dauer einer Aufführung unverändert, und diese Bühne wurde immer von Fall zu Fall neu errichtet, im Rathaus, in der Schule, oder wo sonst gespielt wurde. Das Ganze muss wie ein Relief gewirkt haben, und um den Eindruck des Bildhaften noch zu erhöhen, wurde zu Beginn der Vorstellung ein Vorhang herabgelassen, der dem erwartungsvollen Zuschauer das verhüllte Bild plötzlich enthüllte.

Wie anders im Barockzeitalter! Die Raumverhältnisse waren da umgekehrt: nicht auf einer vorderen Fläche wurde gespielt, sondern auf einer Vorder-und Hinterbühne, und die Bewegungsachse verlief nicht mehr von Seite zu Seite, sondern von hinten nach vorn. Durch entsprechende Kulissen und Dekorationen wurde der Blick in die Tiefe gelenkt, und diese Dekorationen waren nicht mehr typen=oder symbolhaft

sondern suchten durch möglichste Naturtreue die Illusion der Wirklichkeit zu erwecken. Nicht mehr genügten blosse Pilastereinrahmungen zur Andeutung der Häuser, sondern es wurden feste Blöcke aufgebaut und zwar nicht in streng symmetrischer Anordnung, wie zuvor, sondern es scheint direkt das Bestreben geherrscht zu haben, durch Winkelstellung und Ueberschneidung den Eindruck des Unklaren oder des Malerischen hervorzurufen. Die statuarische Ruhe der Darsteller wich einer grossen Bewegtheit, und es war nicht mehr ein ruhendes Bild, sondern pulsierendes Leben, was gezeigt wurde. So war auch die Funktion des Vorhanges nicht mehr die Enthüllung eines einmaligen Bildes, sondern die Verdeckung des Szenenwechsels, der in jedem Stücke mehrfach vorkam. So wurde die Freude an Prachtentfaltung, an Variation und Fülle befriedigt, und dies kam auch dem Streben nach grösster Naturwahrheit entgegen. Die Dichter beschreiben genau das Gebahren und Aussehen der Personen:
im Vngeratenen Sohn:

> Nero(stellet sich, als wann er weinet, fellet auff die Erden, vnd küsset sie, reuffet die Haar,reisset das Wambs auff, vnd sagt) (IV, 2 (48)).

(Vincentius Ladislaus gehet ein... hat einen Ungerischen Rock an/ unnd einen grossen Huet mit Federn auff...) II,1.
Aus Horribilicribrifax:(V,S.171):"Cyrilla mit schönen Kleidern und auffgeflochtenen Haaren."

Das Publikum hat besondere Freude an Verkleidungen, besonders, wenn es die Verwandlung selbst miterleben kann: in Christian Reuters "Ehrliche Frau zu Plissine" (1695) wer-

den (III,9) zwei Gassenjungen auf der Bühne als Edelleute verkleidet und (III,13) wieder in Gassenjungen verwandelt. In Christian Weises "Niederländischem Bauer" beruht die ganze Handlung auf der Verkleidung des Bauern als Fürst. Dies Stück, das wie das vorige hier nicht näher berücksichtigt wurde, bietet ein gutes Beispiel für das Illusionsbestreben des Barock: der Dichter erklärt zu einer Trinkszene:

> (Hier sind gewisse Vexier-Becher/ mit doppelten Boden/ die vor den Spectatoribus voll eingeschenckt/ und hernach als ledige umgestürtzt werden, damit kan der Bauer sich stellen/ als wenn er ein Schock Becher aussoffe/ die Spectatores müssen sich verwundern/ wie er alles bezwingen kan.) (IV,5)

Das ist Realismus, wie er auf der Renaissancebühne undenkbar wäre. Und wenn hier, wie auch in des Gryphius "Carolus" sich eine Bühne auf der Bühne öffnet, um ein weiteres Spielen dort zu bringen, so zeugt das ebenfalls von einer ganz anderen Auffassung von der Bühne. Und ein drittes Moment fällt in Weises Komödie auf, das sie so weit von dem früheren Rededrama entfernt: die häufigen Improvisationen, die der Dichter den Schauspielern nicht nur erlaubt, sondern direkt vorschreibt:" Sie haben allemahl etwas zu tadeln/ und schreyen hefftig darzu" (IV,5), oder "und so weiter". So kann ein Dichter nur schreiben, wenn er mit beruflichen Schauspielern zu tun hat, die zu improvisieren verstehen, die durch Geste und Gebärde, Affekt und Effekthascherei mehr zu wirken verstehen, als durch die einfache Rede, das nüchterne Wort des Dichters.

Wieder war ein Wandel eingetreten, wie damals vom Mittelalter zur Renaissance; es war wie eine Wiederholung jener früheren Periode auf einer höheren Stufe, denn wieder ging der Appell nicht mehr an das Ohr, sondern an das Auge, nicht mehr an den Verstand, sondern an das Gefühl, nicht mehr an den Intellekt, sondern an die Sinne.

So zeigt denn nicht nur das Drama sich in diesen zwei Epochen als Ausdruck grundverschiedener Lebensanschauungen, sondern auch sein Rahmen,-- Wiedergabe und Bühne,-- hat den Wandel im Sinne Wölfflins durchgemacht

vom Linearen zum Malerischen,
von der Fläche zur Tiefe,
vom Tektonischen zum Atektonischen,
von der Vielheit zur Einheit und
von der Klarheit zur Unklarheit.

C. WEITERFUEHRUNG

1.Periodizität der Entwicklung.

Wölfflin hegt die Ansicht, es müsse sich bei eingehendem Studium späterer Epochen eine gewisse Wiederholung der Entwicklung ergeben. Natürlich sei jeweils mit verschiedenen Vorbedingungen zu rechnen, so dass es nie zu einer absoluten Parallelität der Erscheinungen komme, doch berech-

tige deren Aehnlichkeit wohl zu der Annahme, dass innerhalb der Dauerentwicklung eine regelmässige Folge von Sonderentwicklungen stattfinde, und da in einem Wandel ein Gesetz wirksam sei, könne man eine Periodizität in der Kontinuität erkennen.

Diese gleiche Erscheinung lässt sich bei einem flüchtigen Ueberblick über die nächsten Literaturepochen auch für das deutsche Drama feststellen.

Auf Renaissance und Barock folgen
Klassizismus,Aufklärung und Sturm und Drang,
Klassik und Romantik.

Schon die blossen Namen weisen auf Periodizität.
Renaissance,--Klassizismus und Aufklärung -- Klassik: eine Hinwendung zur klassischen Antike, von der nur verschiedene Aspekte betont werden: die Wiedergeburt der Ideale, die ihren Ausdruck in der Philosophie, der Literatur und Kunst Griechenlands und Roms finden; die Klarheit, die das Streben nach klassischer Lebenshaltung auf allen Gebieten, im Geistigen und im Materiellen, mit sich bringen sollte; und endlich, klassische Ruhe und Grösse.
Auf der anderen Seite stehen Barock -- Sturm und Drang-- Romantik. Wiederum sind es nur verschiedene Manifestationen ein und derselben inneren Haltung: Barock -- das heisst, das,was nicht der üblichen Norm entspricht, was sich über das Allgemein-Gültige erhebt, ohne aber dabei symbolhaft oder zum Ideal

zu werden, denn es steht vereinzelt, es stürmt und drängt vorwärts, mit Ueberhebung und Gewalt, oder aber es verliert sich, romantisch, in Mystik und Träumerei.

Es scheint, als ob eine Periode immer ihre Ausdrucks- und Entwicklungsmöglichkeiten völlig auskoste und sich dann in ihrem Streben, zu beleben was erschöpft ist, eine tote Form mitschleppe, der sie um so mehr Schmuck umhängt, je erstarrter das Leben ist, bis alles zu Uebertriebenheit, Floskel und hohler Phrase wird. Dann kommt für diese irregeleitete Zeit das Erwachen, und sie wendet sich von dem Alt-Ueberlebten ab und dem Lebensvoll-Jungen zu. Und das liegt meist diametral entgegengesetzt. Vielleicht lässt sich auf diese Weise das Aufeinanderfolgen polar verschiedener Richtungen erklären. Es ist das Fortschreiten von der Geburt zum Tode, die jede Literaturepoche durchmacht, aber all diese Sondererscheinungen zeigen eine Parallelität und Periodizität, und dabei fügen sie sich alle doch auch folgerichtig ein in die grosse Gesamtentwicklung der Literatur.

Als des Andreas Gryphius Sohn Christian seine Gedichte im Jahre 1697 herausgab, schrieb er in der Vorrede an den Leser:

> ... und wünsche, dass die nach Gryphii tod vollends fast zu der höchsten vollkommenheit gediehene teutsche poesie sich nicht etwan, wie es leider! das ansehen gewinnen wil...durch einen merklichen Abfall verringere, und indem man gar zu sehr darüber künsteln, ja selbst der natur gleichsam trotz bieten wil, in ein obgleich hochtrabendes, doch gezwungenes und ziemlich unteutsches geschwätze verwandele.

Der Barock lässt sich wirklich kaum weiter den-

ken, als ihn die zweite schlesische Schule entwickelte, wo neben Geziertheit und Schwulst Sinnlichkeit und Rohheit stehen. Da erschallt der Ruf zur Umkehr, der Ruf nach Natürlichkeit und Mässigung, nach einer Herrschaft des Verstandes über die Sinne, und nach der " edlen Einfalt und stillen Grösse des klassischen Altertums. Winckelmanns Wiederentdeckung der Antike zündet...

Gottsched fordert Mass und Regel, die schöne Form und den ethischen Gehalt, das Vernunftgemässe statt des Triebhaften, Klarheit statt des Irrationalen. Die dramatischen Charaktere sollen Typen darstellen, die Handlung Allgemein-Gültiges; sie soll in sich geschlossen sein und Wahrscheinliches bringen, soll sich an die Regeln der drei Einheiten halten und soll die Gerechtigkeit und Ordnung, die die Welt regieren, zum Ausdruck bringen. Cato, der edle Römer, der für seine Republik stirbt, ist der Held einer Mustertragödie, "Die deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet" ist eine reichhaltige Sammlung weiterer als vorbildlich betrachteter Stücke. Gottsched ist von edelstem Wunsche und Geiste beseelt, aber ähnlich den Meistersingern zur Renaissancezeit bietet er Form ohne schöpferisches Leben,-- Klassizismus. Doch dürfte er so wenig wie jene in der Entwicklung der Literatur fehlen; und die deutsche Sprache dankt ihm ihre Befreiung von Schwulst und Geste.

Den Weg zu klassischer Grösse wies im 18.Jahrhundert Lessing, dessen unbedingter Wahrheitsdrang, geniale Kri-

nen, als ihm die zweite schlesische Schule entgegentrat, um
gegen Deutlichkeit und Schwulst Sinnlichkeit und Gewalt setz-
ten. Da erschallt der Ruf zur Umkehr, der Ruf nach Natür-
lichkeit und Mässigung, nach einer Herrschaft des Verstandes
über die Sinne, und nach der [illegible] Einfalt und stillen
Grösse des klassischen Altertums. Winckelmanns Wiederent-
deckung der Antike erfolgt...

Opitzchen fordert Maas und Regeln, die antike Form
und den ethischen Gehalt. Das Formenbewusstsein gibt das Griech-
ische, Klarheit setzt den Grundtonsatz. Die dramatischen
Charaktere sollen Typen darstellen, die Handlung Allgemein-
gültiges; sie soll in sich geschlossen sein und Wahrschein-
liches bringen, soll sich an die Regeln der drei Einheiten
halten und soll die Gerechtigkeit und Ordnung, die die Welt
regieren, zum Ausdruck bringen. Cato, der edle Römer, der
für seine Republik stirbt, ist der Held eines Musterdramas.
"Ein sterbende Cato[illegible] nach den Regeln des alten Griechen
und Römer eingerichtet" ist eine reichhaltige Sammlung mei-
ner als vorbildlich betrachteter Stücke. Gottsched ist von
edelsten Wunsche und Geiste beseelt, aber ähnlich den Meister-
singern und Renaissancepoeten bietet er Form ohne schöpferisches
Leben. -- Klassizismus. Doch dürfte er so wenig wie jene in
der Entwicklung der Literatur fehlen; und die deutsche Sprache
dankt ihm ihre Befreiung von Schwulst und Unsinn.

Den Weg zu klassischer Grösse wies im 18.Jahrhun-
dert Lessing, dessen unbedingter Wahrheitsdrang, soziale Ge[illegible]-

tik , Toleranzidee und Religion der Humanität ihn zum geborenen Dichter der Aufklärung machte. Sein Schönheitsgefühl hat sich an der Antike gebildet, antik ist seine Auffassung, dass die Tragödie Mitleid zu wecken, Toleranz und Humanität zu fördern habe. Lessing berührt sich auch mit dem deutschen Humanismus, wenn er seine Charaktere dem bürgerlichen Milieu entnimmt, sie zu Typen macht, an ihnen das Wirken eines kosmischen Kausalitätsgesetzes zeigt, wenn er ihnen wohl warme Gefühle verleiht, sie aber auch mit einem moralischen Willen begabt, der sie zu jeder Zeit massvoll beherrscht und vernunftgemäss handeln heisst. Lessings Stellung ist einzigartig: er ist Führer zur Antike, aber zu einer Antike, in der der Mensch nicht mehr stoisch-leidlos sein muss, sondern sogar Schmerz empfinden und ausdrücken darf. Schreit nicht ein Laokoon? Lessings klassische und Menschheitsideale leben wieder im reiferen Schiller und Goethe; seine Betonung der Gefühlsberechtigung aber, und seine Wendung vom französischen Klassizismus fort zu Shakespeare hin verbindet ihn mit dem Sturm und Drang und sogar mit der Romantik.

Der Sturm und Drang steht im schärfsten Gegensatz zum deutschen Klassizismus und seiner Verehrung von Norm und Form, von Vernunft und Mass. Bewusst betont er das Originelle, das Titanische, das Masslos-Entfesselte und das Irrationale. Nicht mehr das Klar-Umrissene, Plastische, sondern das Weich-Hinfliessende, Musikalische; nicht mehr das gebundene Versmass eines Lessing, sondern die freien Rhythmen eines Klopstock. Die Masstäbe eines bürgerlichen Zeitalters sind über-

wunden; gegen den Staat und die Bindungen der Gesellschaft lehnt sich die neue Jugend auf; aus der Zivilisation, die nur Unglück bringe, flüchtet sie sich in die Natur. Diese "Original= und Kraftgenies" können ihr Ideal nicht in klassischer Geschlossenheit und tektonischer Klarheit der Form suchen; die aufstrebenden Linien, die Formenfülle der Gotik passen in dieses neue Weltbild, wie auch ein Zurückgehen auf die eigene Geschichte, ein Eindringen in das Volkstümliche und ein Betonen des dunklen germanischen Nordens gegenüber dem heiter-hellen klassischen Süden. Waren die Charaktere klassizistischer Dramen den höheren Gesellschaftsklassen entnommen und vertraten sie damals,-- ein "Sterbender Cato", sowie "Nathan der Weise" oder "Minna von Barnhelm"-- die höchsten Ideale menschlicher Würde, so schreibt jetzt Klopstock seine vaterländischen Dramen, wie die " Hermannsschlacht", aus der halb barbarischen Vergangenheit seines Volkes, so werden jetzt zu Helden, die, die sich auflehnen gegen Gesellschaft und Gesetz: "Götz", " Die Verschwörung des Fiesko zu Genua", "Kabale und Liebe", -- oder gar die aus der menschlichen Gemeinschaft ausgestossen sind:" Die Kindsmörderin", " Die Räuber". Man begeistert sich am Gedanken der Brüderlichkeit aller Menschen, an dem Aufruf Rousseaus zur Natur zurück, an den Idealen der französischen Revolution,-- aber es erfolgt die Ernüchterung beim Anblick der Uebertretung aller Humanitätsideale; es folgt die Anerkennung von Ordnung und Gesetz und Zivilisation

als berechtigt und notwendig, von Mass und Bildung als erstrebenswerten Zielen,-- und wieder tritt als Ideal die Antike auf. So erfolgt die Umkehr von Sturm und Drang zur Klassik.

Auch die Klassik fordert Freiheit, aber es ist die Freiheit aus innerer Grösse heraus, die Schiller vertritt; es ist die Freiheit des erhabenen Menschen, der Gesetz und Ordnung nicht verwirft, der zum Helden wird dadurch, dass er das Schicksal überwindet (Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Braut von Messina), der irdische Freiheit sich erst verdienen und edel erkämpfen muss (Wilhelm Tell). Goethe ruft in "Iphigenie" und "Tasso" nicht zur Auslebung der Gefühle auf, sondern zur Entsagung; nicht zu engem Nationalgefühl, sondern zu allgemeiner Menschlichkeit, nicht zu kraftvoller Originalität, sondern zu Schönheit,-- so nur werde höchste Freiheit zuteil.

Aber wieder kommt der Gegenstrom und treibt fort von dem Edelsten, was der Geist ersinnen kann, zu dem, was das Gefühl diktiert: von der Klassik zur Romantik. Es ist das bewusste Auflehnen einer neuen Generation gegen das, was als " unnatürlich" emphunden wurde: das Vorherrschen der Vernunft über die Sinne. Wieder ist es das Gefühl, dem seine Berechtigung zugestanden wird, und wieder zeigen die Dramen Merkmale barocker Einstellung. Dem Typischen wird das Individuelle und Charakteristische vorgezogen, dem Vernunftgemässen das Phantastische (Dramen Ludwig Tiechs), dem vom Verstande Beherrschten das Gefühlsbeherrschte. Im Schlaf und Traum, wenn der rationale Geist ausgeschaltet ist, wandeln und handeln die Helden Kleists, und ihre Gefühlsverwirrung treibt sie zu Taten, vor

denen sich ihr klares Bewusstsein schaudernd abwendet. Und ein Sehnen erfasst diese Menschen, sich in Liebe, Natur und Weltall zu versenken und verlieren, -- ganz wie es die Helden des Barock und des Sturm und Drang getan, nur eben in edlerer, feinerer Form.

Diese Entwicklungslinie liesse sich weiter verfolgen bis in unsere Gegenwart hinein, nur verläuft sie später nicht mehr so klar umrissen, und es ist oft ein Nebeneinander und nicht ein Nacheinander der Erscheinungen. Es ist auf dem Gebiet des Dramas ähnlich, wie auf dem der Kunst:

> Nichts bezeichnet eindrücklicher den Gegensatz zwischen alter Kunst und der Kunst von heute als die Einheitlichkeit der Sehform dort und die Vielfältigkeit der Sehformen hier...(es) scheint das Widersprechendste sich miteinander vertragen zu können. Man schwärmt für Reliefbühne und baut gleichzeitig mit barocken Tiefenwirkungen...die Einbusse an Kraft gegenüber der einseitigen Stärke vergangener Epochen ist unermesslich. (1)

Der Vergleich einzelner Erscheinungen unterstützt die Annahme der Periodizität. Die drei klassischen Perioden suchten ihre Vorbilder meist im klassischen Altertum und wählten ihre Themen aus der Antike, der Bibel oder sonst allgemeingültigen Stoffen: biblische Dramen der Renaissance; "Cato", "Nathan der Weise" im Klassizismus, " Iphigenie", "Braut von Messina" in der Klassik. Vorbild für den Barock waren die Barockdichter Shakespeare und Calderon, und für Sturm und Drang und Romantik ebenfalls Shakespeare. Diese Perioden suchten die Vergangenheit des eigenen Volkes auf und schrieben Dramen aus

---

1. Heinrich Wölfflin: <u>Grundbegriffe</u>, Vorwort zur I. Auflage, 1915.

der Nationalgeschichte, wobei z.B. der Sieg des Arminius über die Römer besungen wurde im Barock von Lohenstein, im Sturm und Drang von Klopstock und in der Romantik von Kleist. Die Gebundenheit an Ort und Zeit drückt sich in der zweiten Gruppe auch in der Wahl der Dramen aus dem bürgerlichen Leben aus. Das bedingt denn auch die Sprache des Alltags, Prosa und sogar Mundarten, während das klassische Drama in den drei Perioden in gebundener Form gehalten ist. Das in dieser Dissertation untersuchte Drama des 16. und 17.Jahrhunderts ist erst im Entstehen begriffen und daher noch unreif in Bezug auf Aufbau und Komposition, auf die Funktion von Akt und Szene, das Auftreten der Personen und ihre Verteilung im Ganzen. Eine Untersuchung dieser Stilelemente in den Dramen von Lessing an würde aber strenge Tektonik in den Werken der Klassiker, Atektonik in denen der Romantiker ergeben. Auch ein Vergleich der Sprache selbst zeigt das eine Mal durchgehend Ruhe, Zurückhaltung, und Klarheit, das andere Mal Bewegtheit, Uebersteigerung und Verunklärung. In der ersteren Gruppe wid Harmonie erstrebt, in der letzteren Kontrastwirkung; in der ersteren beschränkte Personenzahl, die Charaktere der Vernunft-beherrschten Welt entnommen, in der letzteren Anhäufung der Personen, die zum Teil aus der übersinnlichen Welt stammen. Das eine Mal das Klar-Begreifliche, das andere Mal das Irrationale. Das eine Drama in Wort und Handlung plastisch, ruhend, das andere musikalisch, hinfliessend...So liessen sich die Vergleiche häufen, die eine Periodizität der Entwicklung bezeugen.

2. Nationaler und individueller Stil.

Der nationale Charakter wirkt nach Wölfflin auch bestimmend ein auf den Stil:

> Es gibt eine germanische Phantasie, die zwar die allgemeine Entwicklung vom Plastischen zum Malerischen durchmacht, aber doch von allem Anfang an stärker auf malerische Reize reagiert als die südliche. Nicht die Linie, sondern das Liniengeflecht, nicht die festgelegte Einzelform, sondern die Formbewegung. Man glaubt auch an Dinge, die sich nicht mit Händen fassen lassen...
> Auch die germanische Kunst hat ihr tektonisches Zeitalter gehabt, aber doch nicht in dem Sinn, dass jemals die strengste Ordnung, auch als die lebendigste empfunden worden wäre. Hier ist immer noch Raum für den Einfall des Augenblickes, für das Scheinbar-Willkürliche, die verschobene Regel. Ueber das Gesetzmässige hinaus drängt die Vorstellung nach dem Ungebundenen und Unbegrenzten. Die rauschenden Wälder bedeuten der Phantasie mehr als das in sich geschlossene tektonische Gefüge. (1)

Da in dieser Arbeit das deutsche Drama nicht mit dem anderer Nationen verglichen worden ist, muss hier der dem deutschen Charakter gemässe Stil aus den Dramen selbst erfühlt werden. Es fällt auf, dass die klassischen Dichter in ihrem Streben viel einsamer zu sein scheinen, als die barock-romantischen. Goethe fühlte sich ausser von Schiller eigentlich von niemandem recht verstanden. Das Klassische scheint dem Deutschen aus Ueberlegung, also durch den Verstand, zu kommen, während das Barocke dem ursprünglichen Erleben entspringt.

Der barocke Mensch liebte den hochtönenden Namen,-- auch dem Deutschen hat man die Freude am Titel nachgesagt.

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe, Seite 254.

Spielte einst der Hof und die strenge Scheidung nach Klassen eine grosse Rolle, so scheint die aristokratisch-autokratische Einstellung auch in Deutschland zu herrschen, wo der Versuch zu demokratischer Staatsform nur von kurzer Dauer war. Suchen die barocken Perioden faustische Naturen, Uebermenschen und Originale auf,-auch der Deutsche hat einen Sinn für Käuze, auch er bewundert die Herrschernatur, auch er ist ein Faust, und auch er trägt dessen Zwiespalt in der eigenen Seele... denn wie die Nebenfiguren im Barockdrama sich ganz unter- und einordnen mussten, so vermag auch er sich auszuschalten und in einer Idee ganz aufzugehen. Der Kontrast, das Leben in Extremen, drückt sich bis in seine Schrift aus, die nicht wie das Lateinische, Klassische, in leichten Rundungen sanft dahinfliesst, sondern scharfe Kanten beschreibt und mit ihren Verschnörkelungen und Verunklärungen an den Stil erinnert, der so echt deutsch anmutet: das Gotische. Das barocke Hindrängen auf einen Endhöhepunkt spiegelt sich wieder in der typisch deutschen Wortfolge mit der Endstellung des Verbs. Das deutsche Stadtbild weist ein Zentrum auf, um das sich alles gruppiert, wie im Barockdrama. Im Mittelalter war es der religiösen Grundstimmung entsprechend das Münster, das von jeder Strasse, jedem Platze der Stadt gesehen wurde. Gemäss dem Einfluss des Hofes setzte der Barock an dessen Stelle das Schloss, von dem fächerartig die Strassen ausgehen konnten, immer mit dem einen dominierenden Zentrum. Was am deutschen Wesen besonders

ansprechend ist, das ist das Gemüt,-- wie"gemütlich" kann alles gestaltet werden!-- und das ist ein Gefühlsmoment, also wieder vom Wesen des Barock. Das Gefühl auch ist es, das dem Deutschen seine Liebe zur Natur eingibt, mit der er sich so eng verbunden fühlt .Sein Drang nach dem Unklaren, Verborgenen lässt ihn die geheimnisvollen Wälder aufsuchen mit ihren romantischen Gründen, mit ihren Elfen und Zwergen. Die Nacht des Nordens liegt dem deutschen Wesen wohl näher, als die Sonne Griechenlands.

Heinrich Wölfflin spricht davon, wie die einzelne Künstlerpersönlichkeit den Wandel von der einen zur anderen Stilform durchmachen kann. Besonders auffallend ist dies in den Dramen eines Goethe und Schiller, die beide in ihrer Jugend, also von Natur aus, begeistert im Stile des Sturm und Drang schrieben, sich aber später, durch geistige Einflüsse, hiervon abwandten und in Griechenland das Ideal ihres Schönheitsbegriffes fanden. Interessant für diese Frage ist z.B. die Art, wie dieser Gesinnungswandel einzelne ihrer Werke beeinflusste: so sollte "Don Carlos" ursprünglich eine Familientragödie sein, in der der Held sich ähnlich wie in den "Räubern" gegen die Gesellschaft auflehnt. Unter dem veredelnden Eindruck Körners auf Schiller verwandelte das Stück sich aber in ein Menschheitsdrama, und statt der ursprünglichen Prosa nahm es die gebundene Form an. Aehnlich auch goss Goethe seine "Iphigenie" von Prosa in die rhythmische Form um. Auch nimmt ein barockes Stück in den Händen eines klassischen

Künstlers klassische Form an: in seiner Uebertragung von Shakespeare's "Macbeth" bringt Schiller anstelle des trunkenen Pförtners, der durch seine Kontrastwirkung dem klassisch Empfindenden unmöglich sein musste, einen frommen Morgengesang, der ruhiger hinüberleitet zur Entdeckung von dem Königsmorde.

Bei aller nationalen und zeitlichen Bedingtheit ist ein Stil letzten Endes etwas ganz Individuelles; wie könnte sonst ein Lohenstein neben Gryphius stehen, Zeitgenossen, aber Gegenpole des barocken Stiles? oder wie ein Kleist neben Goethe, jeder ein grosser Künstler im entgegengesetzten Stile? Es sind stets beide Richtungen vorhanden, und je nach der Grösse des Künstlers tritt die eine oder andere deutlicher hervor, parallel gehend oder ablösend, denn

> In der alten Form ist die neue schon enthalten, wie neben dem welkenden Laub der Keim des jungen schon da ist. (1)

3. Gedanken zum Gegensatz klassisch und barock.

Nicht nur auf kunsthistorischem und literarischem Gebiete zeigen sich die Merkmale dieser gegensätzlichen Stile, sondern weit darüber hinaus lassen sie sich in den verschiedensten Aeusserungen des Lebens entdecken. So findet sich z. B. der barocke Drang zum Schwellen, zum Massigen und sich Ue-

---

1. Wölfflin: Grundbegriffe, Seite 251.

bersteigernden in der heutigen Architektur wieder. Auch die Gotik, die so manche Aehnlichkeit mit dem Barock hat, baute bis in die verschwindenden Höhen des Aethers hinauf. Aber damals waren es Dome, die das Sehnen der Zeit ausdrückten, sich von der Erde zu lösen, um ganz im Jenseits aufzugehen. Der heutige Wolkenkratzer dürfte kaum aus solchem Empfinden entstanden sein, und seine nüchternen Linien zeigen nichts von dem Streben, jeden Rest des Schweren und Irdischen aufzulösen oder wenigstens zu verhüllen. Wolkenkratzer und Bungalow, -- auch das barocke Extrem fehlt heute nicht, nur eben in seiner Form der heutigen Zeit angepasst. Nicht Harmonie, sondern Zwiespalt spricht aus der Vorliebe des überzivilisierten Menschen für das Natur= und Zeltleben, -- und wie bei der Königin, die sich vom Schloss zu Versailles in die Eremitage flüchtete, ist es eher der Schein des Natürlichen, als wahre Natürlichkeit, die dort gefunden wird. Auch die Rede neigt zu Uebersteigerung und bewegt sich gern in Superlativen. Diese Uebertreibung aber fordert zu Vorsicht und Misstrauen auf, denn oft erweist sich als leer, was den Schein der Fülle bot, als Selbstsucht, was nach Gemeinwohl aussah. So wird der Blick für das Negative, für Laster geschärft, parallel der Entwicklung im Barock. Ob dadurch auch langsam der Weg vorbereitet wird,für eine Umstellung von der demokratischen zu einer autokratischen Lebenshaltung hin? Der Barock scheint mit Absolutismus verbunden zu sein, während das klassische Ideal sich eher mit demokratischer Auffassung paart. In der

protestantischen und stolz demokratischen Stadt Hamburg schrieb Lessing, der Klassiker, das Werk, das umwälzend für die Dramentechnik werden sollte! Wie der Barock in Sprache und Handlung des Dramas alles hindrängt zu einem einzigen Gipfelpunkt, so auch sucht er die Regierungsform, die einen Höhepunkt, einen Herrscher, hat; und wie im Kunstwerk alles Licht sich in diesem einen Punkte konzentriert, so auch wird der Fürst mit Glanz umgeben, und durch Unterordnung und Selbstentäusserung wird ihm absolute Gewalt verliehen. So bringt man den Barock auch eher mit dem Katholizismus als dem Protestantismus in Verbindung. Wie sich die Architektur in den Dienst des Katholizismus stellte und jene grossartigen Jesuitenkirchen und Klöster schuf, so auch hatte die Kirche eine bedeutende Hilfe an den lateinischen Jesuitendramen mit ihrem " Vanitas! Vanitatum Vanitas!". Dass Gryphius, der grösste Dichter des deutschen Barock , ein Protestant war, das will sogar als einer der Gründe für eine gewisse Zwiespältigkeit in seinem Wesen angesehen werden; es soll ihn an einer so reichen Entfaltung gehindert haben, wie sie bei seinem grossen spanischen Zeitgenossen möglich war. Calderon, dem Gryphius in vielem ähnelte, war Jesuit, ebenso wie der Franzose Causinus, dessen "Felicitas" Gryphius aus dem Lateinischen übersetzte. Der grosse holländische Dichter Vondel, der einen bedeutenden Einfluss auf des jungen Gryphius dramatische Entwicklung ausübte, trat zum Katholizismus über. In der dem Barock verwandten Zeit der Romantik gehörten die

meisten Dichter der Aristokratie an und zudem waren oder wurden sie grossenteils katholisch. Die deutschen Klassiker, dagegen, sind Protestanten und fühlen sich auch bewusst als solche.

Es ist ferner auffallend, dass der Barockstil Hand in Hand zu gehen scheint mit Kriegen: wie man den Barock mit dem 30=jährigen Krieg in Verbindung bringt, so könnte auch der Sturm und Drang mit der französischen Revolution und die Romantik mit den napoleonischen Kriegen zusammen genannt werden. Ist dies wohl nur Zufall oder mag hier ein engerer Zusammenhang bestehen? Könnte das Vorherrschen des Gefühlsmässigen und das Nichtachten des Vernunftmässigen ein Ausbrechen unbeherrschter Zerstörungsmächte ermöglichen? Oder ist es umgekehrt der Krieg mit seinen alle klassischen Ideale vernichtenden Auswirkungen, der es einer unklassischen Haltung ermöglicht, die Oberhand zu gewinnen, einer Kunstrichtung, die sonst vielleicht nicht so stark hervorgetreten wäre? Jedenfalls scheint unsere heutige kriegsbewegte Zeit manche Züge aufzuweisen, die im Barockdrama auffielen. Das Gesamtkunstwerk des barocken und besonders des Ordensdramas, das sich mehr an die Sinne als den Geist wendet, wo die Rede zurücktritt hinter Musik und Tanz,das vor den Augen des Zuschauers Bewegung und Verwandlung hinzaubert, das scheint seine Auferstehung zu feiern im modernen Kino, dessen Schauergeschichten es wohl auch mit den Haupt= und Staatsaktionen der englischen Komödianten aufnehmen können. Der Mensch wendet sich hier von der ern-

sten Bühne ab, weg von dem, was ihn durch einen Appell an seine Vernunft belehren und erheben könnte und sucht wie sein Vorfahr in traurigen Zeiten nur eine Stunde des Vergessens. Er hascht nach dem Augenblick und nicht nach der Dauer, nach dem "Schein" und nicht dem " Sein". Und wenn der Barockmensch ständig Umsturz und Wandel sah, so ist auch heute alles auf raschen Wechsel eingestellt: Haartracht und Mode, Häuser und Möbel,-- nichts wird mehr verfertigt, um noch späteren Geschlechtern dienen zu können. Selbst der Schmuck ähnelt dem der "güldenen" Messingkette und den gläsernen "Diamanten" eines Daradiridatumtärides; nur ist heute anerkannte Mode geworden, was damals schmählicher Schwindel war. So kann man die Frage stellen, ob unsere Gegenwart vielleicht auch eine Uebergangszeit darstellen mag von dem einen zum andern der beiden Stile?

Zu sehen sind die Merkmale der beiden Stile, Renaissancehaftes und Barockes, und dies Nebeneinander mag auf einer gewissen Weitherzigkeit beruhen, die die Berechtigung und die Wahrheit dieser beiden Stile anerkennt: sie sind nur verschiedene Aeusserungen der Einstellung zum Leben und des Ideals der Schönheit.

S C H L U S S

Das Problem, das Heinrich Wölfflin sich gesucht und so überzeugend für die Kunstgeschichte gelöst hat, ist, wie diese Untersuchung ergeben hat, auch auf das Gebiet des Dramas anwendbar. Ja, es scheint, als ob zur Erforschung der Stilentwicklung in der Literaturgeschichte diese Methode Wölfflins überhaupt die gegebene sei, führt sie doch zur Erfassung von Grund und Wesen des Stilwandels, indem sie "das Auge in ein festes und klares Verhältnis zur Sichtbarkeit" bringt. Der so geschärfte Blick erkennt die Gesetzmässigkeit dieses Wandels, der sich in periodischer Wiederkehr innerhalb der grossen Linie der Dauerentwicklung abspielt, und es zu Parallelerscheinungen führt. Diese liessen sich auf ähnliche Weise untersuchen, und dies würde zu gleichen Ergebnissen führen.

Bedingt wird diese Erscheinung durch innere und durch äussere Umstände, die zusammen wirken, um den bestimmten Stil einer Dichterpersönlichkeit, eines Volkes oder einer Zeit zu formen.

Dies Problem ist aber so umfassend, dass seine Anwendung auch auf anderen Gebieten des Lebens möglich erscheint, wie ja auch Wölfflin sagt, dass er mit diesem Problem der Stilentwicklung an die Geistesgeschichte überhaupt rühre, denn es ist dieser Wandel der Ausdruck eines sich ändernden Verhältnisses zur Welt.

S C H L U S S

Das Problem, das Heinrich Wölfflin sich gestellt und so überzeugend für die Kunstgeschichte gelöst hat, ist, wie diese Untersuchung ergeben hat, auch auf das Gebiet des Dramas anwendbar. Ja, es scheint, als ob zur Erforschung der Stilentwicklung in der Literaturgeschichte diese Methode Wölfflins überhaupt die gegebene sei, führt sie doch zur Erfassung von Grund und Wesen des Stilwandels, indem sie"das Auge in ein festes und klares Verhältnis zur Sichtbarkeit" bringt. Der so geschärfte Blick erkennt die Gesetzmässigkeit dieses Wandels, der sich in periodischer Wiederkehr innerhalb der grossen Linie der Dauerentwicklung abspielt, und so zu Parallelerscheinungen führt. Diese liessen sich auf ähnliche Weise untersuchen, und dies würde zu gleichen Ergebnissen führen.

Bedingt wird diese Erscheinung durch innere und durch äussere Umstände, die zusammen wirken, um den bestimmten Stil einer Dichterpersönlichkeit, eines Volkes oder einer Zeit zu formen.

Dies Problem ist aber so umfassend, dass seine Anwendung auch auf anderen Gebieten des Lebens möglich erscheint, wie ja auch Wölfflin sagt, dass er mit diesem Problem der Stilentwicklung an die Geistesgeschichte überhaupt rühre, denn es ist dieser Wandel der Ausdruck eines sich ändernden Verhältnisses zur Welt.

Auf allen Gebieten lässt sich diese Polarität "renaissancehaft -- barock" entdecken, ist sie doch immer und überall vorhanden, stärker oder schwächer sich äussernd, denn klassisch und romantisch sind die zwei Grundströmungen im Wesen des Menschen.

ABRISS.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Untersuchung des Stilwandels im deutschen Drama mittels Masstäben ähnlich denen, die Heinrich Wölfflin zur Erforschung des "Problems der Stilentwicklung in der neueren Kunst" in seinen "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" anwendet.

Dort, wie hier, zeigt sich in früheren Epochen, im Gegensatz zu der heutigen, eine "Einheitlichkeit der Sehform", die sich jeweils in einem klar umrissenen, einheitlichen Stil äussert; und in der Literatur- wie in der Kunstgeschichte heisst dieser Stil entweder klassisch oder barock (romantisch). Es sind dies Gegenpole der Ausdrucksmöglichkeit, die sich in der einen wie der anderen Kunstgattung regelmässig abwechselnd wiederholen, ist doch "der ganze Verlauf der neueren Kunst den zwei Begriffen Klassik und Barock untergeordnet".

Wie Wölfflins Werk, so befasst sich auch diese Dissertation vor allem mit der Zeit der Renaissance und des Barock, das heisst, mit dem 16. und 17. Jahrhundert. Wenn jenes Werk aber die bildenden Künste berücksichtigt, so betrachtet diese Arbeit das deutsche Drama, dessen Entwicklung sie bis in die neuere Zeit hinein verfolgt, lautet doch das Problem, ähnlich wie bei Wölfflin:

1. "Masstäbe aufzustellen, an denen man die geschichtlichen Wandlungen genauer bestimmen kann."

2. "Die Bedingungen aufzudecken, die... den Stil von Individuen, Epochen und Völkern formen".

3. Die Möglichkeit einer "Periodizität der Entwicklung" zu untersuchen.

1. Eingehender befasst sich Wölfflin nur mit dem ersten Teile des Problemes, zu dessen Lösung er 5 Begriffspaare aufstellt:

das Lineare und das Malerische,
Fläche und Tiefe,
Tektonik und Atektonik,
Vielheit und Einheit,
Klarheit und Unklarheit.

Der in der Kunst zu verfolgenden Entwicklung von Klassik zu Barock entspricht auch die Wandlung von dem ersten zu dem zweiten Glied der fünf Begriffspaare; charakteristisch für ein klassisches Kunstwerk sind also die ersteren, für ein barockes die letzteren Begriffe.

Auch im Drama zeigt sich ein Wechsel in der Auffassung der Schönheit; die Klassik empfindet eher plastisch, der Barock mehr malerisch. Auch hier ist es, um Wölfflins Worte auf ein anderes Gebiet anzuwenden, ein Wandel vom Flächen- zum Tiefenhaften, von der geschlossenen zur offenen Form, von der vielheitlichen zur einheitlichen Einheit, von der unbedingten zur bedingten Klarheit.

Können nun die Grundbegriffe für beide Kunstgattungen als ähnlich gelten, so zeigen sich auch bei der Untersuchung der Stilelemente so viele Parallelen, dass hierfür

auch im Drama die Bezeichnungen des Kunsthistorikers verwendet werden: das Ganze wird gesehen als ein für sich bestehendes Stück Welt oder als ein erhaschter, vorübergehender Augenblick; es gewährt den Eindruck des Bleibenden oder des Sich-Wandelnden, der Ruhe oder der Bewegung; es betont Gesetz oder Freiheit, Koordination oder Subordination der Akzente; es hat starre oder flüssige Form, symmetrische oder asymmetrische Anordnung der Teile; es ist begrenzt oder grenzenlos. Auch Gegenstand, Komposition, Zahl und Verhältnis der Charaktere sind Formelemente beider Kunstgattungen. Darüber hinaus aber sind in der Dichtkunst, und vor allem im Drama, andere Stilelemente wesentlich und gerade für die vorliegende Untersuchung besonders aufschlussreich: das Vorbild, nach dem sich der Dichter gerichtet, der Grund seines Schreibens, seine geistige Einstellung, die sich im Drama entweder in direkter Lehre oder im Wesen der Charaktere ausspricht; das Verhältnis der Menschen zu einander und zu Gott; ihre Entwicklung; Erziehungsideale. Bedeutungsvoll sind auch Rede, Satzbau, Rhytmus, Reim, Wortwahl, Bild- und Symbolhaftigkeit; ferner die Einführung des Chores; auch die Frage nach den Aufführungen selbst und den Bühnen der beiden Perioden.

Die Anwendung der Wölfflinschen Begriffe an obige Elemente ergab Kriterien, die angelegt wurden an mehrere Stücke, von dem ersten primitiven Kunstdrama in der Renaissance, bis zum späten Barock. Aus diesen beiden Zeiten wurden jeweils entsprechende Dramen verglichen, um auf diese

Weise die mögliche Tatsache und Art einer Wandlung festzustellen.

Zum Vergleich wurden herangezogen:
Burkard Waldis: "De parabell vam verlorn Szohn", --
Heinrich Julius von Braunschweig: "Von einem vngeratenen Sohn".
Paul Rebhun: "Susanna", -- Heinrich Julius: "Susanna".
Paul Rebhun: "Die Hochzeit zu Cana", --
Nicodemus Frischlin: "Die Hochzeit zu Kana".
Heinrich Julius: "Vincentius Ladislaus",--
Andreas Gryphius: "Horribilicribrifax".
Die Tragödien von Gryphius.
Lohenstein: "Sophonisbe".

Der Vergleich dieser Werke, nun, bestätigte für das deutsche Drama des 16. und 17. Jahrhunderts dasselbe, was Heinrich Wölfflin für die bildende Kunst jener Zeit gefunden hatte, nämlich, dass sich mittels der angewandten Masstäbe Wandlungen feststellen und genauer bestimmen lassen, die im Sinne der fünf Begriffspaare Wölfflins und seiner Ergebnisse verlaufen.

Die Stücke aus der ersten Hälfte des 16. Jarhunderts, von Waldis und Rebhun, zeigten einen in sich geschlossenen, symmetrischen Aufbau; deutlich und plastisch traten die Personen, jede in sich eine selbständige Einheit bildend, hervor; sie waren ruhig-gemessen in Wort und Haltung, beherrscht von den Eigenschaften des Geistes, freundlich und offen gegen ihre Mitmenschen, gläubig-vertrauensvoll in Gott als Vater; ihre Kinder erzogen sie mit Liebe, ihre Befehle gaben sie als Bitte,

-- es war ein herzliches Verhältnis, als unter Gleichgesinnten und- gestellten. Ihre Rede war in gebundener Form; allgemeingültig waren ihre Gedanken, ein Ausdruck ewigen Seins. Auch störte nichts Nebensächlich-Alltägliches die Handlung, die einheitlich und geradlinig verlief, und in der die Akzente ebenmässig verteilt waren.

Um die Jahrhundertwende zeigen die Stücke von Heinrich Julius und Frischlin eine andere Gruppierung der Charaktere, die nicht mehr ausschliesslich im Dienste einer klar sich entwickelnden Handlung stehen, sondern zum Teil hemmend in diese eingreifen mit Nebenepisoden, die dem Augenblicke abgelauscht sind: so ist es jetzt statt des symbolhaften Charakters ein Hervorheben der Einmaligkeit, statt des Ewigen das Flüchtige. Entsprechend ist auch die Sprache grosenteils in Prosa und, - ein weiteres Betonen des Zeitlichen und Lokalen, - sogar im Dialekte. Es ist, als ob sich früher wellenförmig sanft in der Mitte verlaufend eine Linie hindurchgezogen hätte, die jetzt schroffe Kanten beschreibt, und die weit über die Mitte hinaus an beide Grenzen reicht. Konstrastwirkung in der Szenenfolge, Gegensätze in den Personen selbst; sie sind mehr von den Sinnen, als vom Verstande beherrscht, sie übersteigern sich in ihren Gefühlen und in ihren Reden, werden leicht schroff ihren Untergebenen, misstrauisch ihren Mitmenschen gegenüber; sie erziehen ihre Kinder mit der Rute und sehen in Gott den gestrengen Herrn und gerechten Rächer.

Die Jahrhundertwende, die diesen neuen Blick zeitigt, bildet aber nur den Uebergang zum Barock; manche Fäden verbinden sie noch mit der Vergangenheit, manche spinnen schon hinüber in die Zukunft, wie sich aus dem Vergleich eines Werkes aus dieser Zeit, Vincentius Ladislaus von Herzog Heinrich Julius, mit einem aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, Horribilicribrifax von Gryphius, ergibt. Eine Untersuchung der Tragödien dieses letzteren erhellt den Charakter des Barock, besonders in Bezug auf Geistesgehalt und Sprache, und Lohenstein führt an die Grenze des Barock.

2. Das gestellte Problem will über die Feststellung eines Wandels und die Mittel zu dessen Ergründung hinaus auch die Bedingungen aufdecken, die einen Stil formen. Während Wölfflin nur die Möglichkeit des Zusammenwirkens eines Anstosses von innen und von aussen erwähnt, ist in der jetzigen Untersuchung gerade auf die Ursachen als wesentlich zum Verständnis des Stilwandels im Drama grosser Wert gelegt, und es ist versucht worden, diese Gründe aus den Stücken selbst, aus dem Leben des Autors und aus den Zeitereignissen abzulesen.

Haltung und Verhältnis der Menschen liesse sich in den Renaissancestücken erklären aus dem Leben der Gebildeten im damaligen Deutschland, das so stark unter dem Einflusse von Reformation und Humanismus stand. Die Reformation verkündete die innere Freiheit des Menschen; der Humanismus

brachte ein neues Weltbild, in dem der Einzelne ein Mikrokosmos war, und in dem das Ideal edlen, freien Menschentums sich in der Antike verwirklicht fand. Allseitige Bildung, die Sicherheit, die Wohlstand und Gesetz gewährten und das Bewusstsein des eigenen Wertes erzeugten jene klassische Einstellung, die sich in den Charakteren der Renaissancedramen wiederspiegelt.

Ein Jahrhundert später haben Religionskriege das Land verwüstet, die Städte ruiniert, das stolze Bürgertum in grössere Abhängigkeit des Herrschers gebracht, und eine demokratische Anschauung von Fürst, Staat und Bürger in eine mehr aristokratische und absolutistische verwandelt. Es scheint dementsprechend in den Stücken der Nachdruck mehr auf der Furcht als der Liebe zu liegen, Laster und deren Strafen werden stärker betont, als Tugenden und deren Lohn, die Menschen begegnen sich mit instinktivem Misstrauen, und sie vertreten die alttestamentliche Anschauung von Gott im Gegensatz zu der neutestamentlichen der Reformationszeit. Auch haben die rasch und schroff wechselnden Verhältnisse in den Kriegszeiten die Unbeständigkeit des Glückes und den Wert der Constantia bewiesen und den Blick für Kontrastwirkungen geschärft.

So lassen sich aus den Zeitereignissen heraus die Bedingungen mehrerer gegensätzlicher Erscheinungen in den Dramen dieser zwei Perioden ableiten.

In Bezug auf den Stil von Völkern findet Heinrich

brachte ein neues Weltbild, in dem der Mensch als Mikro-kosmos war, und in dem das Ideal edlen Menschentums sich in der Antike verwirklicht fand. Vielseitige Bildung, die Sicherheit, die Wohlstand und Gesetz gewährten und das Bewusstsein des eigenen Wertes erzeugten jene [illegible] Einstellung, die sich in den Charakteren der Renaissance-dramen widerspiegelt.

Ein Jahrhundert später hatten Religionskriege das Land verwüstet, die Städte ruiniert, das gesamte Bürgertum in grössere Abhängigkeit vom Herrscher gebracht, und eine demokratische Anschauung von Staat, Kirche und Bürger in eine ganz aristokratische und absolutistische verwandelt. Es scheint dementsprechend in den Dramen der Periode mehr auf der Furcht als der Liebe zu liegen, Laster und deren Strafen werden stärker betont, als Tugenden und deren Lohn, die Menschen bewegen sich mit festeren Einstellung, und sie verkörpern die mittelalterliche Anschauung von Gott im Gegensatz zu der weltanschaulichen der Reformationszeit. Auch haben die raschen und schroff wechselnden Verhältnisse in den Kriegszeiten die Unbeständigkeit des Glückes und den Wert der Constantia bewiesen und den Blick für Kontrastwirkungen geschärft.

So lassen sich aus den Zeitverhältnissen bereits die Bedingungen mehrerer gegensätzlicher Erscheinungen in den Dramen dieser zwei Perioden ableiten.

In Bezug auf den Stil vom Völkern [illegible] Heinrich

Wölfflin, dass barock dem germanischen, klassisch dem romanischen Wesen entspreche. Dieser Untersuchung deutscher Dramen galt es zu erfühlen, welcher Stil dem deutschen Gemüte näher liegt. Spontan aus dem unmittelbaren Erleben scheint das Barock-Romantische zu fliessen, während das Klassische das Erzeugnis des Geistes, der Ueberlegung ist und oft mühsam erkämpft werden muss. Man wird also auch auf dem Gebiete des Dramas das Barocke als das Ursprünglich-Deutsche bezeichnen können.

Dasselbe dürfte auch für den individuellen Stil eines Dichters gelten, der von Natur aus barock-romantische Züge aufweisen, sich aber durch geistige Ueberlegung und Ueberwindung im gereiften Menschen zur edelsten Klassik durchringen kann (Goethe, Schiller).

3. Ein dritter Teil der Problemstellung, - bei Wölfflin nur angedeutet, in dieser Dissertation weiter verfolgt, - ist die Annahme, dass der Wandel von Klassik zu Barock nichts Einmaliges darstelle, sondern dass er sich durch die Jahrhunderte hindurch verfolgen lasse. Für das Drama wurden nur im Ueberblick Klassizismus und Aufklärung mit Sturm und Drang, die Klassik mit der Romantik verglichen. Die gleichen Masstäbe ergaben auch hier ähnliche Resultate, wie im 16. und 17. Jahrhundert, so dass man wohl mit Wölfflin von einer Periodizität der Entwicklung sprechen kann, wobei natürlich jede Sonderentwicklung an einer neuen, weiter

fortgeschrittenen Stelle innerhalb der grossen Dauerentwicklung im Drama ansetzt.

1. Diese Untersuchung hat gezeigt, dass es nicht nur möglich ist, "Das Problem der Stilentwicklung" in verschiedenen Kunstgattungen mit ähnlichen Kriterien zu erforschen, sondern dass der Stoff diese Behandlung auch verlangt.

2. Das Ergebnis der "Anwendung der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe Heinrich Wölfflins auf das deutsche Drama" ist ein klares Erfassen der Stileigentheiten der entgegengesetzten Perioden der Renaissance und des Barock und dadurch auch der späteren entsprechenden literarischen Zeitspannen,

3. denn innerhalb der grossen Dauerentwicklung finden in periodischer Wiederkehr solche Sonderentwicklungen statt:

4. Dieser Wandel ist auf innere und äussere Ursachen zurückzuführen.

5. Je nach den Ereignissen der Zeit, der Anlage eines Volkes oder der Neigung des Individuums tritt der eine oder der andre dieser Stile mehr hervor, aber vorhanden sind sie stets beide, denn klassisch und barock (romantisch) sind die zwei Grundeinstellungen des menschlichen Wesens.

ABSTRACT.

This dissertation attempts to investigate the transition of style from Renaissance to Baroque in the German drama. Criteria similar to those which Heinrich Wölfflin applied in his "Principles of Art History" in order to solve the "Problem of the Development of Style in Later Art" are applied and tested in a new context.

In contrast to our present age, former epochs show a "uniformity of vision" manifesting itself in a clearly defined, uniform style; and, in the history of literature as well as in the history of art, this style is termed either classic or baroque (romantic). These represent two opposite poles of expression, alternately repeating themselves in each of these spheres of art, "the whole course of modern art being subject to these two concepts."

This dissertation, like Wölfflin's work, is concerned above all with the periods of the Renaissance and of the Baroque, that is to say, with the sixteenth and seventeenth centuries; Wölfflin, however, investigated the visual arts, while the present dissertation is concerned with the German drama, in its development. In both cases the problem is:

1. "To establish criteria by means of which the development of style can be more accurately defined".

2. "To discover the conditions that ... determine the style of individuals, epochs, and peoples."

3. To investigate the possibility of a "periodicity of development".

1. Wölfflin devotes himself to a more detailed study of the first part of the problem, only, for the solution of which he sets up five pairs of categories:

the linear and the picturesque,
plane and recession,
tectonic (closed) and atectonic (open) form,
multiplicity and unity,
clearness and unclearness.

The first in each pair corresponds to the classic, the second to the baroque, and the transition from the first to the second member of each pair takes place in the movement from classic to baroque.

In the drama, too, there is a change in the conception of beauty: classic style conveying a more plastic feeling, baroque a more picturesque. To apply Wölfflin's thought to another sphere, there is, here likewise, an evolution from plane to depth, from the closed to the open form, from a multiform to a uniform unity, from absolute to relative clarity.

Just as the principles may be considered similar in different spheres of art, so do the elements of style show many parallels, and the very terms used by the historian of art apply to the drama, also: it appears to be a world of its own, or it is a fleeting moment held fast; it conveys the impression of something stable or changing; of rest or of

movement; it emphasizes law or freedom, co-ordination or subordination of its parts; it has a rigid or a flexible form, symmetrical or asymmetrical arrangement of its components; it is limited or limitless. The subject dealt with, the compoposition, the number, and the relation of the characters are also elements of form pertaining to both spheres of art. In poetic art, however, and particularly in the drama, there are further elements of style, which proved to be especially enlightening for this present study: the model influencing the poet; the reason for his writing; his spiritual attitude as expressed in the drama either by direct teachings, or in the nature of his characters; man's relation to his fellowmen and to God; ideals of education; the development of the characters. Then, too, the diction, the formation of sentences, rhythm, rhyme, the choice of words, comparisons, symbols were significant, as was also the introduction of the chorus. Of importance, too, was the question of the mode of production of the plays, with the author's remarks on the change of scenes, on the gestures of the actors; even a comparison of the stages of the two periods showed their contrasting character.

Resulting criteria were applied to several plays, from the primitive beginning of the artistic drama, in the Renaissance, to extreme baroque. Corresponding dramas of the two periods were compared with regard to the various elements of style, in order to inquire into the possible fact, and the

nature of any change.

The following dramas were examined in the light of these principles:

Burkard Waldis: "De parabell vam verlorn Szohn",--
Heinrich Julius von Braunschweig:
"Von einem vngeratenen Sohn".
Paul Rebhun: "Susanna", -- Heinrich Julius: "Susanna".
Paul Rebhun: "Die Hochzeit zu Cana",--
Nicodemus Frischlin: "Die Hochzeit zu Kana".
Heinrich Julius: "Von Vincentio Ladislao",--
Andreas Gryphius: "Horribilicribrifax".
Andreas Gryphius: Tragedies.
Lohenstein: "Sophonisbe".

The comparison of these works established for the German drama of the 16th and 17th centuries what Heinrich Wölfflin had found for the visual arts, viz: that by means of these criteria, changes are to be discerned and defined of the nature of those indicated by Wölfflin's five pairs of categories.

The plays of the first half of the 16th century, by Waldis and Rebhun, showed a composition rounded off and symmetrical; the characters stood out clearly and plastically, each forming an independent unit; they showed composure in speech and bearing, and control of mental qualities, were kind and frank towards their fellowmen, confident in God,

their father; they brought up their children with love, expressed their commands in the form of requests, - as in a cordial relationship among equals. Their words were spoken in metrical form, their thoughts were universal and symbolical, conveying an expression of eternal being. No commonplace, incidental events interrupted the unity of action, which proceeded in a straight line; accents were evenly distributed.

By the end of the centry, the plays of Heinrich Julius and of Frischlin brought a different grouping of characters that were, moreover, no longer merely in the service of a single action progressing clearly, but frequently retarded it with minor episodes taken from everyday life. Thus it is not a symbol that is seen, but reality, not the eternal, but the fleeting. In harmony with this, the language of the later dramas to a certain extent is in prose, and even in dialect, this being a further emphasis on the temporal and the local. It is as though a line that formerly had run wavelike through the center, were now describing sharp angles and reaching far beyond the center to the very border-lines. There are many great contrasts, in the sequence of the scenes, in the nature of the characters: they are dominated more by the senses than by reason, they easily become eccentric in their emotions and expressions, harsh towards their subordinates, distrustful with regard to their fellowmen; they bring up their children with the rod, and see in God a strict lord and just avenger.

The end of the century, however, that produced this new mode of seeing life, formed but a transition between the Renaissance and the Baroque; many are the threads that connect this period with the past, many are flung into the future, as is seen by comparing a comedy of this age, *Vincentius Ladislaus* by Heinrich Julius, with a similar one of the middle of the 17th century, *Horribilicribrifax*, by Andreas Gryphius. The tragedies of the latter reveal the true nature of baroque art, both in their spiritual content and in their language; and Lohenstein carries the Baroque to its ultimate limit.

2. The problem set was not only to verify the change and to find means for its study, but also to elucidate the conditions that lead to the formation of a style. Whereas Wölfflin merely mentions possible internal and external causes of the change in style, this dissertation examines and analyzes specific causes as essential to the understanding of the transition, and the attempt has been made to deduce these out of the plays themselves, the lives of the authors, and from the historical events of the time.

During the Renaissance, man's bearing, and his relation to his fellowmen, might be explained from cultured life in Germany at that time, influenced, as it was, by the Reformation and by humanism. The Reformation brought the message of man's spiritual freedom. The humanists at-

tributed new dignity to the individual, seeing in him the reflection of a newly discovered universe. In the security of prosperity and order, the citizens were free to turn to problems of eternal value and to aspire after the realization of an ideal humanity, such as was seen in ancient Greece and Rome. The Renaissance dramas reflect this new mode of life and thought in the classic attitude of their characters.

A century later, wars had devastated the country, had ruined communities, had brought free citizens into dependence on princes, and had changed the democratic conception of ruler, State, and subject into an aristocratic and more absolutistic view of life. Consequently, in the plays of this later period, fear seems to dominate over love, vices and their punishments are more emphasized than virtues and their reward, men appear to meet with an instinctive distrust, and God is seen in the light of the Old Testament, rather than in the light of the Reformation and the New Testament. Those long years of war with their succession of sudden changes may be the cause for the juxtaposition of contrasts, so characteristic for the baroque style, and for the stress laid on the inconstancy of fortune, and on the value of "Constantia". The influence exerted by foreign dramas and, above all, by the English Comedians, is, of course, to be taken into consideration too, but the very choice of a certain ideal expresses a definite spiritual attitude.

With regard to the style of nations, Heinrich Wölfflin finds baroque to correspond to the Germanic, classic to the Latin character. This dissertation being merely concerned with the German drama, it was a matter of discerning in which of the two styles a German poet would seem to express himself spontaneously, by nature. The immediate experience appeared to manifest itself in a baroque-romantic form, whereas the classic was a creation of the mind, of reflection, and frequently had to be struggled for. Thus, as in the other arts, so in the drama baroque may be considered as the style most in harmony with the German character.

The same may be said of the personal style of a poet (Goethe, Schiller), who, by nature, may incline toward a baroque-romantic style, but who in his maturity may be led by spiritual considerations to noblest classicism.

3. A third part of the problem, again merely mentioned as possible by Wölfflin, is the supposition, that this change from classic to baroque style is not a unique event, but that it can be followed through the centuries. In this dissertation a rapid survey was made of the drama in the age of classicism and enlightenment and that of storm and stress, and of the classic and the romantic period. The result was similar to what was found to be characteristic for the 16th and the 17th century, so that a "periodicity of evolution"

may be seen in the drama, as well as in the other arts, each "separate development" here, too, of course, starting at a higher stage within the "permanent development".

1. This investigation has shown the possibility of examining "The Problem of the Development of Style" within the various fields of art by similar criteria, and has proved that the subject matter demands such a treatment.

2. The result of the application of Heinrich Wölfflin's basic principles of art to the German drama is a clear realization of the special features of the styles of the opposing periods of the Renaissance and the Baroque, and thus also of the corresponding later epochs of literature.

3. Within the great constant course of evolution, there are smaller separate evolutions recurring periodically.

4. This change is attributable to both inner and outer causes.

5. According to the historical events of an age, to the character of a people, or the inclinations of an individual, the one or the other of these styles becomes more prominent, but they are both constantly present, either latent or patent, for classic and baroque are the two fundamental attitudes of human nature.

LITERATURVERZEICHNIS

Aristoteles, Ueber die Dichtkunst. Neu übersetzt und eingeleitet von Alfred Gudeman. Leipzig: Felix Memer, 1921.

Arnold, Robert F.: Das deutsche Drama. München: Beck, 1925.

Bebermeyer, Gustav, Tübinger Dichterhumanisten. Tübingen: H. Laupp, 1927.

Berger, Arnold E: Die Schaubühne im Dienste der Reformation. Deutsche Literatur, Reihe Reformation, Bd.5. Leipzig: Reclam, 1935.

Bobertag, Felix, Die II. Schlesische Schule. Berlin & Stuttgart: Spemann, 1885.

Borcherdt, Hans Heinrich, Der Renaissancestil des Theaters. In "Franz Muncker zu seinem 70. Geburtstag". Halle a.S.: Niemeyer, 1926.

Burckhardt, Jacob, Die Kultur der Renaissance in Italien. Berlin: Knaur, 1928.

Dilthey, Wilhelm, Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig: Teubner, 1906.

Flemming, Willi, Die deutsche Barockkomödie, Deutsche Literatur, Reihe Barock, Bd.4, Leipzig; Reclam, 1931.

Flemming, Willi, Das schlesische Kunstdrama. Deutsche Literatur, Reihe Barock, Bd.1. Leipzig: Reclam, 1930.

Frischlin, Nicodemus, Deutsche Dichtungen, hgb. von David Friedrich Strauss, Stuttgart: Bibliothek des Litterarischen Vereins, XLI, 1857.

Gilbert, K.E. & Kuhn, H,, A History of Esthetics. New York, Macmillan, 1939.

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von, Der abenteuerliche Simplicissimus. Abdruck der ältesten Originalausgabe 1669. (Hgb. von Kögel, Rudolf) Halle a.S.: M. Niemeyer, 1880.

Gryphius, Andreas, Horribilicribrifax, in :Willi Flemming, Die deutsche Barockkomödie, Deutsche Literatur, Reihe Barock, Bd.4, Leipzig:Reclam, 1931.

Gryphius, Andreas, Trauerspiele, hgb.von Palm, Hermann. Bibliothek des Litterarischen Vereins, Stuttgart, CLXII. Tübingen, 1882.

Gryphius, Andreas, Lyrische Gedichte. Hgb.von Tittmann, Julius, Leipzig:Brockhaus, 1880.

Gundolf, Friedrich, Andreas Gryphius. Heidelberg:Weiss'sche Universitätsbuchhandlung, 1927.

Gundolf, Friedrich, Martin Opitz. München und Leipzig: Verlag Duncker & Humblot, 1923.

Gundolf, Friedrich, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin: Bondi, 1923.

Heinrich Julius, Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, hgb.von Dr.Wilhelm Ludwig Holland. Stuttgart: Literar.Verein, 1855.

Heinrich Julius: Vincentius Ladislaus. In:Flemming, Willi, Die deutsche Barockkomödie, Deutsche Literatur, Reihe Barock, Bd.4, Leipzig:Reclam, 1931.

Helmrich, Elsie Winifred, The History of the Chorus in the German Drama. New York: Columbia University Press, 1912.

Huch, Ricarda, Der Grosse Krieg in Deutschland, (1585 - 1650). Leipzig: Insel-Verlag, 1912.

Johannes von Saaz, Der Ackermann und der Tod. (Ein Streit- und Trostgespräch vom Tode aus dem Jahre 1400). Leipzig: Insel-Verlag.

Kinkel, Walter, Der Humanitätsgedanke. Osterwieck, Harz:A.W.Vickfeldt, 1925.

Kollewijn, Roeland A.: Ueber den Einfluss des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius. (Dissertation). Amersfoort:Slothouwer, Heilbronn:Henninger.Um 1880.

Korff H.A. & Linden W.(Herausgeber): Aufriss der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten. Leipzig & Berlin: Teubner, 1932.

Kühnemann, Eugen: Schiller. München:Beck.1927.

Lessing, G.E., Die Hamburgische Dramaturgie (1767). Band 7-8 der Gesammelten Werke, Leipzig: Göschen, 1841.

Lohenstein, D.C., Sophonisbe, in: Das schlesische Kunstdrama, hgb. von Flemming, Willi. Deutsche Literatur, Reihe Barock, Bd.1, Leipzig: Reclam, 1930.

Maassen, Johannes, Drama und Theater der Humanistenschulen in Deutschland. Schriften zur deutschen Literatur, Bd.13, Augsburg: Filser. 1929.

Mahrholtz, Werner, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. Berlin: Mauritius Verlag, 1923.

Michel, Kurt: Das Wesen des Reformationsdramas entwickelt am Stoff des verlorenen Sohnes. Dissertation, 1934.

Middleton Murry, John, The Problem of Style. Oxford University Press, 1922.

Opitz, Martin, Buch von der deutschen Poeterei, Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Halle: Niemeyer, 1876.

Pfützenreuter, Wilhelm, Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und der norddeutsche Späthumanismus. (Dissertation). Dülmen, Westphalen: Laumann, 1936.

Rebhun, Paul, Susanna und Die Hochzeit zu Cana. Hgb. von Palm, Hermann, Bibliothek des Litterarischen Vereins, XLIX, Stuttgart, 1859.

Rupprich, Hans, Die Frühzeit des Humanismus und der Renaissance in Deutschland. Deutsche Literatur, Reihe Humanismus und Renaissance, Bd.1. Leipzig; Reclam, 1938.

Stachel, Paul, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. (Palaestra XLVI), Berlin: Mayer und Müller, 1907.

Steinweg, Carl, Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Halle: Niemeyer, 1912.

Strich, Fritz, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit, Ein Vergleich. München: Beck. 1928.

Strich, Fritz, Dichtung und Zivilisation. München: Beck, 1928.

Strich, Fritz, Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. In: Franz Muncker zu seinem 60. Geburtstage. 1916.

Strich,Fritz, Natur und Geist der deutschen Dichtung. In: "Franz Muncker zu seinem 70.Geburtstage". Die Ernte, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft. Halle:Niemeyer , 1926.

Urstadt,Karoline, Der Kraftmeier im deutschen Drama von Gryphius bis zum Sturm und Drang. (Dissertation). Giessen:R.Lange, 1926.

Waldis,Burkard, De parabell vam verlorn Szohn, hgb.von A.E. Berger, Die Schaubühne im Dienste der Reformation. Deutsche Literatur, Reihe Reformation,Bd.5. Leipzig:Reclam,1935.

Walzel,Oskar,Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg:Akad.Verlagsges.Athenaion,1923.

Walzel,Oskar, Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin:Reuther und Reichard,1917.

Walzel,Oskar: Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung. Leipzig:Quelle und Meyer, 1926.

Wölfflin,Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München:Bruckmann, 1923 (6.Auflage).

Zesen,Philipp von, Das Hochdeutsche Helikonische Rosentahl. Gedrükt im Ertzschreine der Amstelinnen durch Kristof Konraden im 1669 jahre.

BIOGRAPHY

ELSA THUSNELDA LIEFELD was born in New Haven, Conn., on May 22, 1890. She has spent much of her life in Europe, her father, E. Theophilus Liefeld, (B.A., Yale), having been an American Consul in Germany. She received her B.A. degree at Freiburg, Baden, Germany, in 1914, her M.A. at Berne, Switzerland, in 1935. She worked for her Ph.D. at Berne University, mainly under Professors Fritz Strich (German Literature) and Helmut De Boor (Germanic Languages). From the Conservatory at Freiburg, Germany, she has the Diploma for German Elocution and Dramatic Arts. She attended courses at the Universities of Lausanne and Geneva, Switzerland, and has both Teachers' Diplomas from the Alliance Française in Paris.

She taught for 4½ years at the Grossherzogliche Victoria Pensionat, Baden-Baden, Germany; for 2 years at the College of Kensington House, Birkenhead, England; for 5½ years at the Institut Elfenau and for 7 years at the Institut Humboldtianum, both in Berne, Switzerland. In 1939 she returned to America, and has, since 1940, been Instructor in German and French at Lasell Junior College, Auburndale, Massachusetts.

In 1939 she transferred from Berne to Boston University for the completion of her work for the Doctorate. Out of her studies on the Theory of Art, with Professor Mervyn J. Bailey, the present dissertation originated.

BIOGRAPHY

ELSA THUSNELDA LIEFELD was born in New Haven, Conn., on May 22, 1890. She has spent much of her life in Europe, her father, E. Theophilus Liefeld, (B.A., Yale), having been an American Consul in Germany. She received her B.A. degree at Freiburg, Baden, Germany, in 1914, her M.A. at Berne, Switzerland, in 1935. She worked for her Ph.D. at Berne University, mainly under Professors Fritz Strich (German Literature) and Helmut De Boor (Germanic Languages). From the Conservatory at Freiburg, Germany, she has the Diploma for German Elocution and Dramatic Arts. She attended courses at the Universities of Lausanne and Geneva, Switzerland, and has both Teachers' Diplomas from the Alliance Française in Paris.

She taught for 4½ years at the Grossherzogliche Victoria Pensionat, Baden-Baden, Germany; for 5 years at the College of Kensington House, Birkenhead, England; for 5½ years at the Institut Elfenau and for 7 years at the Institut Humboldtianum, both in Berne, Switzerland. In 1939 she returned to America, and has, since 1940, been Instructor in German and French at Lasell Junior College, Auburndale, Massachusetts.

In 1939 she transferred from Berne to Boston University for the completion of her work for the Doctorate. Out of her studies on the Theory of Art, with Professor Mervyn J. Bailey, the present dissertation originated.

APPLICATION OF HEINRICH WÖLFFLIN'S PRINCIPLES OF ART HISTORY TO THE GERMAN DRAMA

Translation of the Abstract of a German Dissertation

Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
BOSTON UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL

By
ELSA THUSNELDA LIEFELD
B.A., Freiburg, Baden, Germany, 1914
M.A., Berne, Switzerland, 1935

Department: German
Field of Specialization: Aesthetics
Major Instructor: Professor Mervyn J. Bailey

1941

This dissertation attempts to investigate the transition of style from Renaissance to Baroque in the German drama. Criteria similar to those which Heinrich Wölfflin applied in his "Principles of Art History" in order to solve "The Problem of the Development of Style in Later Art" are applied and tested in a new context.

In contrast to our present age, former epochs show a "uniformity of vision" manifesting itself in a clearly defined, uniform style; and, in the history of literature as well as in the history of art, this style is termed either classic or baroque (romantic). These represent two opposite poles of expression, alternately repeating themselves in each of these spheres of art, "the whole course of modern art being subject to these two concepts".

This dissertation, like Wölfflin's work, is concerned above all with the periods of the Renaissance and of the Baroque, that is to say, with the sixteenth and seventeeth centuries; Wölfflin, however, investigated the visual arts, while the present dissertation is concerned with the German drama, in its development. In both cases the problem is:

1. "To establish criteria by means of which the development of style can be more accurately defined".

2. "To discover the conditions that . . . determine the style of individuals, epochs, and peoples".

3. To investigate the possibility of a "periodicity of development".

1. Wölfflin devotes himself to a more detailed study of the first part of the problem, only, for the solution of which he sets up five pairs of categories:

the linear and the picturesque,
plane and recession,
tectonic (closed) and atectonic (open) form,
multiplicity and unity,
clearness and unclearness.

The first in each pair corresponds to the classic, the second to the baroque, and the transition from the first to the second member of each pair takes place in the movement from classic to baroque.

In the drama, too, there is a change in the conception of beauty: classic style conveying a more plastic feeling, baroque a more picturesque. To apply Wölfflin's thought to another sphere, there is, here likewise, an evolution from plane to depth, from the closed to the open form, from a multiform to a uniform unity, from absolute to relative clarity.

Just as the principles may be considered similar in different spheres of art, so do the elements of style show many parallels, and the very terms used by the historian of art apply to the drama, also: it appears to be a world of its own, or it is a fleeting moment held fast; it conveys the impression of something stable or changing; of rest or of movement; it emphasizes law or freedom, co-ordination or subordination of its parts; it has a rigid or a flexible form, symmetrical or asymmetrical arrangement of its components; it is limited or limitless. The subject dealt with, the composition, the number, and the relation of the characters are also elements of form pertaining to both spheres of art. In poetic art, however, and particularly in the drama, there are further elements of style, which proved to be especially enlightening for this present

study: the model influencing the poet; the reason for his writing; his spiritual attitude as expressed in the drama either by direct teachings, or in the nature of his characters; man's relation to his fellowmen and to God; ideals of education; the development of the characters. Then, too, the diction, the formation of sentences, rhythm, rhyme, the choice of words, comparisons, symbols were significant, as was also the introduction of the chorus. Of importance, too, was the question of the mode of production of the plays, with the author's remarks on the change of scenes, on the gestures of the actors; even a comparison of the stages of the two periods showed their contrasting character.

Resulting criteria were applied to several plays, from the primitive beginning of the artistic drama, in the Renaissance, to extreme baroque. Corresponding dramas of the two periods were compared with regard to the various elements of style, in order to inquire into the possible fact, and the nature of any change.

The following dramas were examined in the light of these principles:
Burkard Waldis: "De parabell vam verlorn Szohn",—
Heinrich Julius von Braunschweig: "Von einem vngeratenen Sohn".
Paul Rebhun: "Susanna",—Heinrich Julius: "Susanna".
Paul Rebhun: "Die Hochzeit zu Cana",—
Nicodemus Frischlin: "Die Hochzeit zu Kana".
Heinrich Julius: "Vincentius Ladislaus",—
Andreas Gryphius: "Horribilicribrifax".
Andreas Gryphius: Tragedies.
Lohenstein: "Sophonisbe".

The comparison of these works established for the German drama of the 16th and 17th centuries what Heinrich Wölfflin had found for the visual arts, viz: that by means of these criteria, changes are to be discerned and defined of the nature of those indicated by Wölfflin's five pairs of categories.

The plays of the first half of the 16th century, by Waldis and Rebhun, showed a composition rounded off and symmetrical; the characters stood out clearly and plastically, each forming an independent unit; they showed composure in speech and bearing, and control of mental qualities, were kind and frank towards their fellowmen, confident in God, their father; they brought up their children with love, expressed their commands in the form of requests, —as in a cordial relationship among equals. Their words were spoken in metrical form, their thoughts were universal and symbolical, conveying an expression of eternal being. No commonplace, incidental events interrupted the unity of action, which proceeded in a straight line; accents were evenly distributed.

By the end of the century, the plays of Heinrich Julius and of Frischlin brought a different grouping of characters that were, moreover, no longer merely in the service of a single action progressing clearly, but frequently retarded it with minor episodes taken from everyday life. Thus it is not a symbol that is seen, but reality, not the eternal, but the fleeting. In harmony with this, the language of the later dramas to a certain extent is in prose, and even in dialect, this being a further emphasis on the temporal and the local. It is as though a line that formerly had run wavelike through the center, were

now describing sharp angles and reaching far beyond the center to the very border-lines. There are many great contrasts, in the sequence of the scenes, in the nature of the characters: they are dominated more by the senses than by reason, they easily become eccentric in their emotions and expressions, harsh towards their subordinates, distrustful with regard to their fellowmen; they bring up their children with the rod, and see in God a strict lord and just avenger.

The end of the century, however, that produced this new mode of seeing life, formed but a transition between the Renaissance and the Baroque; many are the threads that connect this period with the past, many are flung into the future, as is seen by comparing a comedy of this age, "Vincentius Ladislaus" by Heinrich Julius, with a similar one of the middle of the 17th century, "Horribilicribrifax", by Andreas Gryphius. The tragedies of the latter reveal the true nature of baroque art, both in their spiritual content and in their language; and Lohenstein carries the Baroque to its utlimate limit.

2. The problem set was not only to verify the change and to find means for its study, but also to elucidate the conditions that lead to the formation of a style. Whereas Wölfflin merely mentions possible internal and external causes of the change in style, this dissertation examines and analyzes specific causes as essential to the understanding of the transition, and the attempt has been made to deduce these out of the plays themselves, the lives of the authors, and from the historical events of the time.

During the Renaissance, man's bearing, and his relation to his fellowmen, might be explained from cultured life in Germany at that time, influenced, as it was, by the Reformation and by humanism. The Reformation brought the message of man's spiritual freedom. The humanists attributed new dignity to the individual, seeing in him the reflection of a newly discovered universe. In the security of prosperity and order, the citizens were free to turn to problems of eternal value and to aspire after the realization of an ideal humanity, such as was seen in ancient Greece and Rome. The Renaissance dramas reflect this new mode of life and thought in the classic attitude of their characters.

A century later, wars had devastated the country, had ruined communities, had brought free citizens into dependence on princes, and had changed the democratic conception of ruler, State, and subject into an aristocratic and more absolutistic view of life. Consequently, in the plays of this later period, fear seems to dominate over love, vices and their punishments are more emphasized than virtues and their reward, men appear to meet with an instinctive distrust, and God is seen in the light of the Old Testament, rather than in the light of the Reformation and the New Testament. Those long years of war with their succession of sudden changes may be the cause for the juxtaposition of contrasts, so characteristic for the baroque style, and for the stress laid on the inconstancy of fortune, and on the value of "Constantia" The influence exerted by foreign dramas and, above all, by the English Comedians, is, of course, to be taken into consideration too, but the very choice of a certain ideal expresses a definite spiritual attitude.

With regard to the style of nations, Heinrich Wölfflin finds baroque to correspond to the Germanic, classic to the Latin character. This dissertation being merely concerned with the German drama, it was a matter of discerning

in which of the two styles a German poet would seem to express himself spontaneously, by nature. The immediate experience appeared to manifest itself in a baroque-romantic form, whereas the classic was a creation of the mind, of reflection, and frequently had to be struggled for. Thus, as in the other arts, so in the drama baroque may be considered as the style most in harmony with the German character.

The same may be said of the personal style of a poet (Goethe, Schiller), who, by nature, may incline toward a baroque-romantic style, but who in his maturity may be led by spiritual considerations to noblest classicism.

3. A third part of the problem, again merely mentioned as possible by Wölfflin, is the supposition, that this change from classic to baroque style is not a unique event, but that it can be followed through the centuries. In this dissertation a rapid survey was made of the drama in the age of classicism and enlightenment and that of storm and stress, and of the classic and the romantic period. The result was similar to what was found to be characteristic for the 16th and the 17th century, so that a "periodicity of evolution" may be seen in the drama, as well as in the other arts, each "separate development" here, too, of course, starting at a higher stage within the "permanent development".

1. This investigation has shown the possibility of examining "The Problem of the Development of Style" within the various fields of art by similar criteria, and has proved that the subject matter demands such a treatment.

2. The result of the application of Heinrich Wölfflin's basic principles of art to the German drama is a clear realization of the special features of the styles of the opposing periods of the Renaissance and the Baroque, and thus also of the corresponding later epochs of literature.

3. Within the great constant course of evolution, there are smaller separate evolutions recurring periodically.

4. This change is attributable to both inner and outer causes.

5. According to the historical events of an age, to the character of a people, or the inclinations of an individual, the one or the other of these styles becomes more prominent, but they are both constantly present, either latent or patent, for classic and baroque (romantic) are the two fundamental attitudes attitudes of human nature.

Additional copies may be obtained on application to
DEAN HOWARD M. LESOURD
Boston University Graduate School
Boston, Massachusetts

BOSTON UNIVERSITY
1 1719 02479 7575